حسني حدّاد

في المُوسيْقَى السُورِيّة



مؤسسة سعادة للثقافة

حسني حداد

في الموسيقى السورية

مؤسسة سعادة للثقافة

حسني حداد

في الموسيقى السورية

الناشر

مؤسسة سعادة للثقافة

بناية رسامني، شارع الحمرا ـ ط 4

ص.ب: 5557-113 بيروت - لبنان

تليفون: 753363-1-961

فاكس: 753364-1-961

الطبعة الأولى 1952

الطبعة الثانية 2009

تصميم الغلاف: مالك محفوظ

تنفيذ وإدارة الإنتاج: دار نلسن للنشر

HUSNI HADDAD

Syrian Music

ISBN 9953-419-13-2

Published by

Saadeh Cultural Foundation

P.O.Box: 113-5557 - Beirut, Lebanon

www.saadehcf.org

Email: Address: Saadehcf@idm.net.lb.

tel: 961-1-753363

Fax: 961-1-753364

المحتوى

كلمة مؤسسة سعاده للثقافة

تفخر مؤسسة سعاده للثقافة بنشر هذه الطبعة الجديدة والمميزة من كتاب «في الموسيقى السورية» للدكتور الراحل حسني حداد، والتي أعاد قراءتها واختار لها عدداً من الرسوم القديمة في ملحق خاص الدكتور سامي أيوب الخوري، ودققها الأستاذ أنيس أبو رافع.

منذ نشر هذا الكتاب لأول مرة في جريدة «الجيل الجديد» في دمشق في العام 1952 وحتى اليوم لم يزل يحمل فرادته وجدته واسهامه المميز كبحث مرجعي غير مسبوق في الموسيقى السورية وتاريخها منذ العصور السابقة للتاريخ حتى العصور البابلية والآشورية وصولاً إلى الزمن الراهن.

كتب الراحل المبدع حسني حداد هذا الكتاب مستهدياً بأقوال انطون سعاده حول الإنتاج الفكري والفني والذي هو تعبير عن روح الأمة وجوهرها.

إن «مؤسسة سعاده للثقافة» التي أخذت على عاتقها مهمة نشر فكر سعاده يهمها أيضاً أن تنشر التجليات الحقيقية لهذا الفكر في مختلف مواضيع المعرفة والفكر والثقافة والفنون. ولعل هذا الكتاب هو أحد تلك الثمرات ومرجعاً رائداً لدارسي الموسيقى السورية وتاريخ الحضارات وتطور الفكر.

كتاب «في الموسيقى السورية» هو عودة إلى ينابيع النهضة الحقيقية، واسداء خدمة للباحثين والمؤرخين والموسيقيين والأكاديميين لإعادة دراسة هذا الأثر القيم ـ دراسة جديدة تنطلق من هذا الكتاب ـ ومعه وفيه ـ لاغناء تراثنا وتفعيل نهضتنا المرجوة.

مؤسسة سعاده للثقافة

مقدمة

بقلم: د. سامي أيوب الخوري

في مطلع عقد الخمسينات من القرن العشرين تشكّلت في دمشق حلقة ثقافية من عدد قليل من المثقفين والجامعيين القوميين الاجتماعيين هدفها التعمق في دراسة العقيدة القومية الاجتماعية وحفز روح البحث والدراسة بين أعضائها (راجع: سامي الخوري، أمل لا يغيب، ص 182 وما بعدها). وكان بين هؤلاء حسني حداد الذي قدم بحثاً مطولاً «في الموسيقى السورية» نشر تباعاً في جريدة الجيل الجديد بدمشق في أيار 1952. وكانت هذه الجريدة تنشر معظم الانتاج الفكري الصادر عن الحلقة الثقافية.

ولما كان بحث حسني حداد جديداً وفريداً من نوعه فقد أصر أعضاء الحلقة والمسؤولون في الحزب السوري القومي الاجتماعي على حسني حداد أن يتوسع في ما كتبه عن الموسيقى السورية ليصبح هذا البحث كتاباً مرجعياً ليس في المكتبة العربية كتاب آخر يطرق هذا الموضوع. وهكذا أخذ حسني حداد بتوسيع بحثه حتى أصبح كتاباً كاملاً نشرته الجيل الجديد تحت عنوان «في الموسيقى السورية».

طرق حسني حداد في كتابه هذا نشوء الموسيقى السورية منذ العصور السابقة للتاريخ الجلي ثم تناول الفن الموسيقي في العهد السومري منذ الألف الثالث قبل الميلاد وتابعه في العصور البابلية والآشورية حتى الوقت الحاضر. ثم درس نشوء جميع أنواع الآلات الموسيقية وهي آلات الإيقاع كالطبل والصنوج والدفوف وما تفرع عنها من آلات أصغر حجماً وآلات النفخ كالناي المفرد والمزدوج والمزمار والقرن (Horn) والآلات الوترية وأشهرها ما عرف بالقيثارة (Harp) التي اكتشف نماذج منها كاملة وغير محطمة في مقابر أور المكتبة التي تعود للألف الثالث قبل الميلاد وخاصة في قبر الملكة شوباد (راجع ملحق الصور). وليس أدل على تقدير السوريين للموسيقى من دفن الآلات الموسيقية مع ملوكهم مما يشير إلى تعلق هؤلاء الملوك بالموسيقى وآلاتها.

احتلت الموسيقى في الحضارة السورية مركزاً رفيعاً وكانت تستخدم في المعابد

والحياة العامة والاحتفالات الشعبية وترافق الانشاد الديني. وكذلك كانت ترافق إنشاد الملاحم الأسطورية والملاحم الشعرية مثل ملاحم راس شمرا ـ أوغاريت.

تبوأ الموسيقيون مركزاً رفيعاً في المجتمع حتى أنه تم تعيين ابنة الملك نارام سن كقارعة رسمية للطبل المقدس في هيكل إله القمر في مدينة أور عام 2382 قبل الميلاد.

كانت القيثارة من أكثر الآلات الموسيقية استخداماً في جميع العصور السورية وتفرع عنها العود الذي لا يزال يستخدم حتى اليوم. وكانت الآلات الوترية تحوي في البدء خمسة أوتار أو أربعة ثم ازداد عدد الأوتار إلى سبعة أو ثمانية. وبيّن حسني حداد أن الأوتار الثمانية هي السلم السباعي، أما الوتر الثامن فهو جواب على الوتر الأول.

لم يتطرق حسني حداد إلى قيثارة أخرى تحوي أحد عشر وتراً وكانت أكثرها شيوعاً منذ العصر السومري ولم يحاول تفسير هذه الأوتار الأحد عشر. هل هي السلم الخماسي مضاعفاً أم تعديل على السلم السباعي؟ ولما كانت هياكل القيثارة ذوات الأحد عشر وتراً لا تزال موجودة في متاحف لندن وباريس وبغداد وقياساتها معروفة، فإن بإمكان باحث في الموسيقى أن يصنع نموذجاً لهذه القيثارات على القياسات نفسها مع أوتارها الأحد عشر ويحدد بذلك نوع السلم المستخدم في هذه القيثارات خاصة وأن القيثارة التي وجدت في قبر الملكة شوباد في أور تحوي أحد عشر ثقباً ووجدت بجانبها مفاتيح برونزية تطابق هذه الثقوب مطابقة تامة، ويظن أنها استخدمت لدوزان الأوتار (راجع صور القيثارات في ملحق الصور).

إنتقل نوع من القيثارات السورية يعرف باسم لير (lyre) إلى اليونان وأصبحت هناك رمزاً لإلاهة الموسيقى.

يقول بارو في دراسته عن الموسيقى في ما بين النهرين إن آلات الموسيقى الوترية قد طورها السومريون تطويراً جذرياً واكتشفوا مجموعة من القيثارات بعضها أفقي الأوتار مثل القانون المستعمل حالياً وبعضها عمودي الأوتار وعدد الأوتار فيها سبعة، الوتر الطويل بينها هو الوتر البعيد عن العازف أما القصير فهو القريب منه. وهناك آلة ذات صندوق صوت إجاصي الشكل وعنق طويل يحمل الأوتار وهذه الآلة تشبه آله الطنبور أو البزق المعروف في وقتنا الحاضر (انظر ملحق الصور). ويستخلص بارو من دراسته هذه بأن السومريين قد طوروا منذ الألف الثالث قبل الميلاد نظام هارموني متقدم.

شدّد حسني حداد تبعاً لما قاله سعاده إن الإنتاج الفكري والفن بجميع أشكاله: الموسيقى والنحت وفن العمارة وغيرها هو تعبير عن روح الأمة يزدهر في عصور قوة هذه الأمة وينحط في عصور انحطاطها. ولذلك فإننا قد أوردنا مع ملحق الصور مجموعة من مخططات القصور والمعابد منذ الألف الرابع وحتى الألف الأول قبل الميلاد. وتدل هذه المخططات على تقدم الفن المعماري من حيث امتداد القصور والمعابد وتعقيد هندستها، كما تدل المجسمات التي صنعها علماء الآثار لهذه القصور والمعابد على جمال هذه الأبنية وتطورها الهندسي.

أما النحت والتصوير، فإننا قد اخترنا الفن السوري في العهد الآشوري كمثال لدراسته وذلك لما يتمتع به من ديناميكة وحيوية الحركات وخاصة لوحات صيد الأسود التي تمتاز بالواقعية القصوى والدقة التشريحية في أداء أجسام الحيوانات. ومن أفضل هذه المنحوتات منحوتة «اللبوة المحتضرة» التي وجدت في قصر آشور بانيبال وتعتبر قمة في الأداء الفني القديم. وكذلك تمثال وجه امرأة من القرن الثامن قبل الميلاد ويعرف بين علماء الآثار بالموناليزا وكان محفوظاً في متحف بغداد.

ومن أفضل الأبحاث في الفن السومري البحث المطول الذي كتبه الفيلسوف الفرنسي اندريه مالرو في مقدمة كتاب «سومر» وقارن فيه هذا الفن مع تماثيل أوروبية حديثة. ولخص نظرته للفن في ما بين النهرين حين قال إن هذا يشكل «سلسلة متصلة من الحلقات ليس بينها أي إنفصام بل إستمرارية تامة وتطور مستمر».

ومن أبرز الأدلة على تقدير السوريين للفن والفنانين تمثال أور ـ نانشه أو أور ـ نينا (حسب قراءة أخرى) كبيرة المغنيات في بلاط الملك إيبول ـ إيل الذي يعتبر أفضل تمثال أنتجه الفنانون في مدينة ماري من حيث تناسق الأبعاد الثلاثية ودقة التعبير. وتقع مدينة ماري السورية على نهر الفرات وتعتبر أحد إمتدادات الحضارة السومرية وهذا التمثال موجود حالياً في متحف دمشق (راجع ملحق الصور).

كان السومريون أول من جمع الآلات الموسيقية: آلات النفخ والآلات الوترية وآلات الإيقاع معاً لتؤلف مجموعة موسيقية كاملة أو ما يعرف حالياً بالأوركسترا كما كانوا أول من إستخدم الموسيقى في المسيرات العسكرية (راجع ملحق الصور).

انتشرت الموسيقى السورية والمجموعات الموسيقية من سورية إلى مصر بعامل الفتوحات المصرية وكان الفراعنة عند غزوهم لسورية يفتخرون بالإستيلاء

على أهل الفن ونقل المغنيات والموسيقيين السوريين إلى قصورهم منذ الألف الثاني قبل الميلاد.

ولا بد لنا هنا لإكمال الصورة الحضارية في سورية القديمة من الإشارة إلى أن السومريين قد طوروا الكتابة التي بدأت عندهم بالكتابة بالرسوم (بكتوغراف) حوالى عام 3000 ق.م. إلى كتابة متكاملة هي الكتابة بالخط المسماري في ما بين عامي 2800-2470 ق.م. الذي أحدث ثورة حضارية حاسمة وكتبت به جميع الآثار الفكرية والتاريخية والاجتماعية والدينية والأدبية والأسطورية في العصور السومرية والبابلية والآشورية وبقيت الكتابة الوحيدة حوالى ألف عام حتى جاء الكنعانيون في أوغاريت وأكملوا هذه الثورة باكتشاف الأبجدية التي حررت الفكر تحريراً كاملاً وأعطته وسيلة للتعبير لا حدود لاتساعها وذلك حوالى عام 1450 قبل الميلاد.

كتب حسني حداد بعض الأسماء القديمة كما كنا نكتبها في الخمسينات من القرن الماضي. مثلاً **جلقامش** وهي **قلقامش** بلفظ القاف كما تلفظ في الصحراء أو الجيم المصرية وكذلك الإلاهة **عنات** والأفضل كتابتها **عانة** ذلك أن اللغة الكنعانية كانت تكتب دون أحرف علّة، فهذه الإلاهة كتبت **عنت** في لوحات ملاحم راس شمرا ـ أوغاريت وقد بيّنت ذلك في جريدة «الجيل الجديد» في الخمسينات عند ترجمتي لهذه الملاحم.

وبعد أن هاجر حسني حداد إلى أمريكا التحق محاضراً بجامعة شيكاغو حيث درّس موضوع الموسيقى السورية وألقى العديد من المحاضرات التي لم نتمكن من الحصول عليها للتأكد مما إذا كان قد عدّل شيئاً على ما ورد في كتابه المنشور عام 1952 ولذلك بقي الكتاب على حاله.

هذا الكتاب بعد مرور أكثر من خمسين عاماً على طبعته الأولى، لا يزال مرجعاً قيماً في الموسيقى السورية فخماً رائداً لدارسي الموسيقى وتاريخ الحضارات إذ أن أثر الموسيقى السورية قد امتد إلى اليونان ومنهم إلى معظم دول العالم.

وتوضيحاً لبعض النصوص الواردة في الكتاب فإنني قد اخترت عدداً من الرسوم القديمة والمناسبة للنص وأضفتها إلى الكتاب في ملحق خاص بالصور مع المراجع التي استقيتها منها. وآمل أن أكون قد أعطيت حسني حداد حقه من الاعتراف بفضله.

أتمنى أن تحفز هذه الطبعة الثانية الموسيقيين والمؤرخين لإعادة دراسة هذا الموضوع وإكمال ما يمكن أن يكون بحاجة للتوضيح أو التوسع فيه.

حسني حداد كما عرفته

بقلم: د. منير خوري

الدكتور حسني حداد، رفيق وزميل وصديق، وكانت شخصيته تلامس، أو تكاد، العبقرية بكل معاني الكلمة.

تعرفت إليه لأول مرة في مدرسة طرابلس الأنجيلية زميلاً في التعليم للصفوف الابتدائية، وكنا لم نزل في مطلع العشرينات، وقد تميّز حسني بموهبة العزف على العود والبيانو معاً. وكان يعزف، كلما طاب له، بعض القطع الموسيقية التي كنا نحبها كلانا. وكنت أحاول مرافقته بالعزف على العود قدر طاقتي وإمكاني في ذلك الحين ولا أعرف كم سبقته في الإيقاع، أو سبقني. ولكنها كانت لحظات نادرة في المشاركة بالإمتاع والتذوق.

كانت هذه بداية علاقتنا الشخصية التي انطلقت من منطلقات سعاده القومية إلى أن توطدت جدياً مع الشغف الموسيقي والنضال لأجل تحقيق مبادئ العقيدة القومية الاجتماعية. . .

أما حسني، وهمّه الأكبر تركّز على كيفية الحصول على «مفتاح» المعرفة وولوج الأبواب الجامعية، كما كان طموحه الدائم القفز فوق عائق السنوات الأربع الأولى التي كان على كل طالب جامعي التدرج فيها كشرط أساسي للوصول إلى الدراسات العليا الجامعية.

كانت هذه المرحلة الأولى من توطيد العلاقة الشخصية بيننا.

أما المرحلة الثانية فقد بدأت في مطلع الأربعينات عندما دخلت الجيوش الإنكليزية إلى لبنان. زارني يومها حسني في قريتي «جبرائيل» وسكن في بيتنا ما يقرب من أسبوع. وكنا نتحدث دوماً عن طموحاتنا المتجانسة وعن كيفية توفر إمكانية ما لإكمال دروسنا الجامعية التي كانت أبوابها مقفلة أمامنا: هو لرفضه الرضوخ للنظام الجامعي الذي يفرض، كما أردفت، على كل طالب جامعي التدرج عبر صفوف الأولى بدءاً من صف الفرشمن إلى BA. أما من جهتي

فكانت الأسباب المادية تحول بيني وبين إكمال تحصيلي الجامعي. وهكذا كنا نتبادل اليأس والأمل ونروّح عن النفس بسهرات قروية كان حسني يسهم فيها بعزفه على عودي الذي أصبح رفيقه طوال المدة التي أمضاها عندنا في البيت.

المرحلة الثالثة من علاقتنا، وكنت قد أصبحت أنا في الولايات المتحدة أدرس في جامعة كورنال في مدينة إيثكا شمال ولاية نيويورك.

وصل لعندي حسني وعلامات تأثره الشديد بادية على وجهه دون أن يستسلم لليأس. ثم سألني وطلب مني بألحاح أن أعرّفه إلى عميد الجامعة في كورنال والمسؤول عن قبول كل طالب يود دخول الجامعة.

لبيت طلبه فوراً وعرّفته إلى عميد الجامعة الذي استقبلنا بكل حفاوة، وما زلت أذكر تلك المقابلة التي أجراها معه العميد لمدة ساعة تقريباً. وقد أظهر العميد إعجاباً شديداً بما لدى حسني من طاقات فكرية متقدمة جداً في شتى الحقول. إلا أنه لسوء الحظ، وبالرغم من اعترافه أن معلومات حسني تخوله الدخول إلى الصفوف العليا من الجامعة. غير أنه بالرغم من تلك القناعة التامة، أصر على أن حسني لا يمكنه دخول الجامعة قبل إكماله السنوات الأربع المقررة من البرنامج الجامعي التقليدي، لأنه اعتبر أن هذا طموح غير مقبول وغير معقول، قياساً بالنظام الجامعي.

وهكذا رفض العميد طلب حسني القفز فوق القانون، والأعراف الجامعية المعتادة.

خرج حسني، بعد المقابلة حزيناً، ولكن كعادته ليس يائساً...

عدنا أنا وحسني إلى البيت وظل يبحث عن مخرج لأزمته الجامعية، وفي اليوم التالي ترك البيت وأعاد التفتيش عن جامعة أخرى حتى وصل إلى جامعة شيكاغو التي قبلته ولم يكن ذلك وارداً في النظام الجامعي لديها شريطة أن يتقدم للإمتحانات التي يبدو أن هذه الجامعة كانت تسمح بها، وهي امتحانات صعبة جداً.

أخبرني حسني فور حصوله على هذا الجواب الإيجابي، تلفونياً بأنه يعتبر نفسه محظوظاً بأن يسمح له، على الأقل، بتقديم الامتحانات مهما كانت صعبة.

هاتفني حسـني وأخبرني أنه قد قدم الامتحان ونجح بامتياز.

وهكذا دخل حسني الجامعة في شيكاغو حتى نال شهادة الدكتوراه، كما عُين أستاذاً محاضراً عدة سنوات حتى عاجلته المنون.

ظل حسـني في خاطري وفي قلبي أمثولة وعبرة في الإصرار والكفاح لأجل تحقيق الذات وتوسيع مداركه والآفاق في الموضوع الذي أعطاه جذوة عمره وضوء عينيه وشغف قلبه.

لا يزال حسني في عيني، وبالرغم من الغياب، كما عرفته، يحاول أن يطرق باب المستحيل ليعبر إلى النهضة المنشودة التي نرتجيها.

مقدمة الكتاب

ولدت فكرة تأليف كتاب عن مركز الموسيقى في تاريخ الحضارة السورية، في بحث لي عن الموسيقى، تحت عنوان «مدخل في الموسيقى» نشر تباعاً في جريدة «الجيل الجديد»، بدمشق (أيار 1952) تعرضت فيه بالاختصار الشديد إلى تاريخ الموسيقى كما نشأت في الهلال الخصيب السوري حيث وضعت أولى اللبنات في بناء صرح الحضارة.

وقد تساءل الكثيرون، ممن اطلعوا على البحث، عما إذا كان بالإمكان التفصيل في هذه الناحية من الموسيقى، كيف نشأت، وما هي مصادر الإبداع فيها، وعلاقة ذلك كله بتاريخنا، وبالتالي بنا في الحاضر وبما نحاول أن نعاود بناءه في حياة جديدة.

كما أن الإهتمام الشديد الذي نلاحظه عند شبابنا على الأخص، بزيادة البحث والاستقصاء في أصول الموسيقى، لكي نتمكن من الإنتاج الفني الصحيح.

وقد أهملت الموسيقى إهمالاً ذريعاً من قبل الباحثين في تاريخ الحضارة، ولذلك كان من الصعب إيجاد المراجع الكافية الوافية لإستقاء الحقائق اللازمة لوضع الكتاب.

ولكن التفتيش الدقيق في النصوص القديمة التي خلفها السوريون الأوائل في اللوحات الفخارية والرقوق، والتي كشفت عنها التنقيبات الأثرية التي لا تزال في مراحلها الأولى، يساعد كثيراً على استقاء معلومات إضافية عن المركز السامي الذي احتله فن الموسيقى في الحضارة السورية، وفي مختلف مظاهر الحياة، من مدنية ودينية وشعبية، في مدن سورية القديمة.

وقد حاولت، في هذه الفصول، أن أبين مدى ارتباط الموسيقى بسير

الحضارة وتطور الفكر، تبعاً لأحداث التاريخ التي تؤثر على روح المدنية، وبالتالي المظاهر الفنية، صعودا وهبوطاً.

أما البحث في أشكال الموسيقى في حاضرها، ونقد هذه الاشكال، فهو من وجهة نظر مستمع، يستوعب بدقة، الكثير من الألحان الشرقية، كما يطلع دائماً على أروع الآثار الموسيقية في أوروبا. فبودّي لو كان لي إطلاع أوسع على الموسيقى من الناحية التكنية، لكي أتوسع في البحث في هذه الناحية.

ولكني أعتقد أن الثوب التكني (Technical) يأتي في درجة ثانوية من الأهمية بالنسبة إلى ناحية المعنى في الموسيقى. إن علينا أن نكتشف النبع، ونعرف طريقه، فإن ذلك أهم من التفكير في نوع الوعاء الذي نحمل فيه الماء.

وقد أوردت في آخر الكتاب قائمة باسماء بعض المراجع التي اعتمدتها في بعض النصوص. ولم أتمكن من تعداد جميع مصادر البحث، لأنها جمعت خلال مدة طويلة من الزمن، واقتبس أكثرها اقتباساً، مع تحوير وتعديل في النص الأصلي. وأكثر هذه المراجع المذكورة تبحث في التاريخ والحضارة بوجه الإجمال فتتعرض لذكر الموسيقى أو غيرها من المظاهر الفنية تعرضا عابراً.

أما نصوص الأشعار القديمة، فقد ترجمت أكثرها عن الإنكليزية المنقولة عن الأصول السومرية والبابلية والآشورية والكنعانية والآرامية. وتوخيت في الترجمة عدم الابتعاد عن النص الحرفي إلا فيما ندر وعندما يصبح المعنى مشوهاً أو غير مفهوم فيما إذا روعي التقيد الكامل.

أما التوسع في وصف علو المفهوم الموسيقي في الأيام الأولى للحضارة السورية، فيهدف إلى تذكيرنا بان الماضي جزء منا، وهو لذلك جزء من مستقبلنا.

وقد يرى بعض القراء شيئاً من المغالاة في وصف الماضي والتحامل في نقد الحاضر. وقد يظهر ذلك صحيحا لأول وهلة لأن الأشكال الدنيا للموسيقى القديمة لم يتعرض لها البحث مطلقاً، والسبب هو فناء هذه الأشكال وتبددها في ضباب الأجيال لأنها نزعة عابرة، لا تسجل ولا تبقى، أما ما بقي من آثار

الحضارة السورية القديمة فقد جرى وصفه بكل دقة، وتحليله بأمانة، فلا مغالاة فيه.

ولا تحامل كذلك في نقد الحاضر، لأن الموسيقى الحاضرة هي من النوع الذي لا توجد فيه مقومات الحياة، ولذلك فإنه يحوي جميع العناصر التي تدعو إلى النقد.

ولكن سورية في نهضتها الجديدة تعمل جاهدة في سبيل نهضة فنية تماشي النهضة الفكرية والقومية منها. فإلى هؤلاء العاملين في سبيل هذه النهضة التي تتمثل فيها حياتنا الجديدة، أقدم كتابي هذا، لعله يساعد في تركيز الجهود، ويجلو الاتجاه إلى الهدف، ويكشف عن حقيقة طال زمن إحتجابها.

«لم توجد الموسيقى لتكون لغة العواطف الأولية التي وقفت عندها الموسيقى التقليدية الشائعة بيننا بل لغة النفس بجميع ما فيها من عواطف وأفكار».

سعاده

الفصل الأول
لغة النفس

الفن أعظم مظاهر الإنسانية، فليس ما يتميز به الإنسان عن الحيوان هو النطق «باعتبار النطق إخراج الألفاظ وتنويع الأصوات، فإن بعض الحيوان - بل أكثره - يمتاز بهذه الصفة، بل إن ما يميز الإنسان عن الحيوان هو الفن، الفن في النطق وفي غير النطق، الفن كإبداع وخلق، وليس كغريزة وطبيعة ثابتتين. فالحيوان لديه أصوات يعبر بها عن الخوف وعن السرور مثلاً.

والإنسان، عندما يأتي تعبيره عن الخوف والسرور كرد فعل طبيعي لهاتين الحالتين، دون أن يدخل عليه هذا التعبير شيئاً أصلياً من نفسه، ويزيد عليه من روحه فناً مخلوقاً مبدعاً، لا يختلف عن الحيوان في شيء.

إن استقلال الإنسان عن الطبيعة، وشعوره بهذا الاستقلال دفعاه إلى عدم الاكتفاء بما قدمته له هذه الطبيعة - أي مجرد البقاء «Existence» فجعل يحيا بدلاً من أن يكون فقط، ويخلق ويبدع، بدلاً من اكتفائه بكونه مخلوقاً، وعوضاً عن رضوخه لسيطرة العوامل والمظاهر الطبيعية عليه، أخذ يستخدم هذه المظاهر ويصوغ منها طبيعة أخرى - طبيعة من نتاج إنساني خاص - هي ما يمكن أن ندعوه فناً.

فإخراج الأصوات مظهر طبيعي لأكثر الأحياء، ولكن الإنسان لم يكتف بأن تكون هذه الأصوات مظاهر غريزية تساعده على البقاء، بل حولها إلى فن يجمل له هذا البقاء، ويجعل منه حياة بالمعنى الصحيح الكامل للحياة. فإن كان الكلام العادي الذي لا يخرج عن نطاق إحتياج الجسد، مظهراً بقائياً في المجتمع الإنساني، فالغناء، الذي يدخل ضمن نطاق الفن، هو مظهر حياتي أسمى من سابقه.

ولكن الدافع الروحي أو الإنساني، لا يكفي وحده لتشكيل فن بالمعنى

الصحيح، وهكذا وجب على الإنسان أن يصنف نواحي هذه المقدرة الفنية فيه، ويجعل منها علماً يقتبسه الخلف عن السلف فيساعد الإنسان على السير بالفن عبر الأجيال في سبيل الرقي. فالعامل الثقافي عامل مهم في بناء أي فن من الفنون، وخاصة الموسيقى. فمع أن الموسيقى هي أقرب الفنون إلى صفة الروحانية، فإنها بحاجة كبيرة إلى دخولها تحت لواء العلم المتناقل المحفوظ والتقاليد الثقافية التي تتوارثها الأجيال وتتناقلها الشعوب بعضها عن بعض، فلا يستغني الفن عن قواعد مكتوبة مصنفة وتقاليد ربما تقربه إلى درجة المقدسات، ولا يستغني الفنان، مهما تسنت له الموهبة، عن الاهتداء بهذه القواعد وهذه التقاليد. وكلما إزداد الفن عمقاً، كلما تعقدت قواعده وتشابكت أصوله التي تمثل الناحية المادية والرياضية - مثله في ذلك مثل كل الأحياء - إذ كلما إرتفع الكائن الحي في سلم الرقي، كلما إزداد جسمه تعقيداً.

والفن في جوهره إجتماعي. وكلما ارتقى المجتمع، حضارياً، ارتقى بالتالي الفن، وكلما تفكك، انحط الفن إلى درجة التقليد الميت فلا يعود فناً بالمعنى العالي للفن، إذ تنتفي منه صفة الخلق والإبداع.

فالبداوة، وهي حالة إجتماعية بدائية، لا تعرف الفن الرفيع ولذلك فلا يعرف البدو الموسيقى، إلا إذا كان نداء الإبل والحدو وصراخ الغزو، موسيقى. فالعرب قبل نزوحهم عن بيئتهم الصحراوية لم يعرفوا الموسيقى ولم يعرفوا كذلك اسماً لها، ولم يأت ذكرها عندهم ولم يصلوا في التعبير عن الشعور، لأبعد من قرض الشعر الذي وقف عند حد الوصف للاشياء.

فالفن حركة صعود مبدعة، وما كان من الموسيقى ما لا يخرج عن دائرة التقليد، أو مخاطبة الحواس الخارجية، لا يدخل في رأيي، في دائرة الفن. وما يعتبر فناً، بالنسبة للأقوام البدائية، لا يمكن أن تجد فيه الأقوام المتحضرة التي بلغت من الرقي الفكري مبلغاً سامياً، الفن الذي يشبع فيها توقها إلى الجمال.

فالفن إذن مظهر اجتماعي، ومهما انغمس الفنان في إنفراده بطريقة خاصة للتعبير الفني، ومهما استوحى في فنه شعوره الخاص به، وتمادى في ترفعه عن الاختلاط بالناس ومسايرة أذواق الناس، فإنه في أعماق نفسه، يهدف إلى أن يشاركه الناس في فنه وأن يشعروا بشعوره. وما نفس الفنان، وشعور الفنان، إلا

من نتاج المجتمع ولا يمكنه أن يفصلهما عن تأثير المجتمع بتقاليده وثقافته وعلمه وشخصيته، فهي منه في منشأها وغايتها.

لم يكن بيتهوفن ممن يهتمون بآراء الناس فيما يؤلف من الألحان، فقد كان يهدف إلى إرضاء نفسه في الدرجة الأولى، ولكن نفس بيتهوفن كانت نتاجاً عبقرياً لمجتمعه، ولا يمكننا أن نقول إنه ألف لنفسه فقط، وإلا لما أخرج ما فكر به من الألحان موسيقى مكتوبة تعزف للناس، ولكن إيمانه الشديد بنفسه وشعوره بأن لديه رسالة عليه أن يؤديها، جعلاه يحاول الإرتقاء بمستمعيه.

والفنان هنا في كفة، والمجتمع الذي يأخذ أكثر مما يعطي، في كفة أخرى، وإن كانا وحدة اجتماعية لا تجزئة فيها.

أنواع المفاهيم الموسيقية

استعارت اللغة العربية لفظة الموسيقى من اليونانية «Musice» وترجع اللفظة اليونانية في الأصل إلى «Muse» أي إلاهات الفنون المختلفة وعددها تسع عند الاغريق. وقد اطلقت هذه اللفظة في الأصل على كل الفنون التي تمثلها هذه الإلاهات ثم حصر مدلولها على فن تنسيق الأصوات والأنغام والإيقاع بما يسر الأذن والنفس.

أما المفهوم الموسيقي بوجه عام فيتلخص فيما يلي:

أ ـ الموسيقى تعبير بدائي عن العواطف والانفعالات النفسية:

قال الموسيقي والناقد الكبير هانس فون بيلوف: «في البدء كان الإيقاع» أي أن الإيقاع أو التقسيم الزمني للحن، هو الأساس الذي بني عليه بناء الموسيقى الضخم. وسواء كان الإيقاع هو الأساس أو لا «باعتبار تاريخي» فإن كلمة فون بيلوف تضع لنا مبدأ صحيحاً لفهم كنه الموسيقى - إنها أداة للتعبير الفني خلال الزمن - بينما نجد أن الرسم والنحت والعمارة فنون تعبر في المكان.

أما الأصول العميقة للموسيقى فإننا نجدها في القبائل والشعوب الفطرية - بل في الحيوانات أيضاً - وإذا هي وجدت في أبسط المخلوقات فلأنها من وحي الطبيعة نفسها. فالإنسان البدائي الذي وجد نفسه ابناً للطبيعة وجزءاً منها، بدون تحليل أو فهم منطقي، حاول منذ الزمن البعيد أن يجمع هذه الطبيعة بين يديه بالتقليد والمحاكاة فصورها على جدران كهفه ورسم حركاتها في رقصه وقلد أصواتها في غنائه.

وهكذا نجد أن القبائل المتأخرة البدائية إلى يومنا هذا، تعرف من الفنون

فناً ندعوه، نحن المتمدنين رقصاً، ولكنه في واقع هذه القبائل البدائية يجمع سائر الفنون. فهو رقص، وهو تمثيل، وهو تصوير أيضاً بالخطوط والألوان التي يدهن بها الراقصون وجوههم وأجسامهم وبالأزياء التي يغيرون بها أشكالهم، وهو نحت بما يضفونه على أجسامهم من قرون وحلى وغير ذلك من أقنعة وأدوات حرب، وهو فوق ذلك كله موسيقى كاملة في إيقاعها وأنغامها وآلاتها، وهو أيضاً مظهر لإجتماعيتهم، فيه دينهم، وفيه حكومتهم، وفيه حروبهم وفلسفتهم وعلومهم.

وإذا كان الفن عند البدائيين (إذا جاز لنا بالتعميم إطلاق اسم الفن بالمعنى الحديث على ذلك) إذا كان فنهم هذا مقتبساً عن الطبيعة فهو تقليد لها ومحاكاة قلما تصل إلى درجة عالية من الدقة والإتقان، لحاجتها إلى الترتيب والتصنيف. فالإنسان الراقي لم يعد يكتفي بمحاكاة الطبيعة محاكاة عمياء، بل حاول أن يزيد عليها ويحسن فيها. وعند هذه الدرجة تدخل الموسيقى في مرتبة العلم المصنف الذي يخضع لقواعد وأصول موضوعة، وتنتقل من درجة الارتجال المسوق بالعاطفة مع قليل من العرف والتقليد، إلى درجة الفن المعلوم الذي يخضع لقواعد رياضية ومنطقية.

وعلى ذلك فإن الموسيقى، كتعبير بدائي عن العواطف والانفعالات النفسية تعتبر انعكاساً للطبيعة على سطح النفس الإنسانية التي صقلتها أولى تجارب الإنسان، ولم تصل إلى درجة الفن بمعنى الإنطباع الذي يأخذه الإنسان من المحيط فيلونه بألوان من نفسه الراقية، ويصقله ويهذبه ويصوغه صياغة لا تتمكن الطبيعة من مجاراته بها.

ب ـ الموسيقى لهو وتسلية وطرب:

تنظر الشعوب المتأخرة حضارياً، الآن، إلى الموسيقى نظرة جامدة، وتأخذها كأداة للطرب (والكيف) فتستعملها كما يستعمل البعض التبغ والمشروبات الروحية والمخدرات والمكيفات.

فالموسيقى، على هذا الأساس، نظرة سلبية إلى الحياة، إذ يطلب السامع منها أن تنسيه مطالبها بدلاً من تذكيره بها، وتنشله من عميق التفكير إلى اللاتفكير والتخدير، فيهرب من الواقع جبناً وخوفاً. هذه هي موسيقى الحضارات

الهرمة. ونجد الأمثلة على ذلك في موسيقى الصين، والموسيقى في العالم العربي، وبعض أنواع الموسيقى في بلدان أخرى.

وتعتمد هذه الموسيقى، أما على الإيقاع المنتظم الموحد، وأما على النغم الممتد المطلق من قيود الإيقاع والتناغم (هارموني) والمصاحبة.

فالإيقاع المنتظم الرتيب، الذي يعيد نفسه دون تحوير أو تطوير، ويدور في دائرة مفرغة لا تصغر ولا تكبر ولا تنتقل، ليس إلا رد فعل ضد الزمن الذي يسير ولا يعود ويفلت من أيدينا إلى الأبد. ففي هذه الإعادة الرتيبة تجميد للزمن، وتخلص من المغامرة معه في سيره الذي لا يرتد، وحل من الحلول السلبية الكثيرة لهذه العقدة التي تستعصي على الحل، وجواب موقت ضعيف، على الأسئلة التي تتوارد إلى العقل النير: من أين؟ وإلى أين؟

والإسم العربي «الوحدة» الذي يدل على هذا النوع من الإيقاع الرتيب يفسر غايته ومرماه. فمن هنا ننتقل إلى فكرة الوجود الساكن الذي يخضع للعدد الذي يتمثل في الرقم واحد، وهو أول الأعداد بعد الصفر الذي هو العدم.

والوحدة والتوحيد، وتجميد الزمن في أول مراحله بعد السكون، حتى فكرة التوحيد في الإله، بدلاً من إطلاقه من سلطة العدد، مظهر لجمود الفكر، وهرب الإنسان من تكاثر المسائل التي تتطلب الحل، تماماً كما يهرب مدمن المخدرات من واقع الحياة بتخديره عقله الواعي. وتنتقل هذه الفكرة إلى الحياة والدين في أشكال متعددة، فالصيني العتيق إما أن يكون كنفوشياً يعيش للماضي ويتقيد بحرفية القواعد الاجتماعية العتيقة. وإما أن يؤمن (بالطاو) وهي الفكرة القائلة بأن العدم أفضل من الوجود، والسكون أقرب إلى الكمال من الحركة.

والهندي المتدين المتصوف يقضي أيامه ساكناً محدقاً بلا شيء، مفكراً بلا شيء، ليصل من وراء ذلك، حسب زعمه، إلى السعادة التي هي في التلاشي. وهكذا نرى الدراويش، يدورون على أنفسهم دوراناً متواصلاً ويرددون كلمات معينة مراراً حتى يصلوا إلى التلاشي، وهناك يجدون إلههم. والموسيقى الرتيبة التي تعتمد على تجميد الزمن بدلاً من تجميله، هي نوع من هذه العبادة السلبية التي تهدف إلى ملاشاة الإنسان وتجميده بالنسبة إلى المكان والزمان، بدلاً من التجديد والخلق والإبداع والتغير والتطور.

وإننا لنرى هذا النوع من الموسيقى سائداً في أنواع الموسيقى الشرقية على اختلافها، في موسيقى الآلات، كما في الغناء... غناء أشعار الغزل، أو أي نوع آخر من الأشعار، على السواء.

وإذا كنا نرى الآن قبساً من النور يضيئ في مجتمعنا، بعد ليل ساكن مظلم طال أمده، فإننا نأمل أن ينبلج هذا القبس عن صبح مشرق جميل يعيد الحرارة إلى الجسم البارد ويبعث فيه الحياة.

ج ـ الموسيقى كفنّ راق:

تزدهر الموسيقى وتصبح فناً راقياً في ظل حضارة كبيرة وأمة راقية. وقد أظهرت الحفريات والإكتشافات الأثرية الأهمية الكبرى التي علقتها بعض الحضارات القديمة التي بلغت شأوا عظيما من الرقي، على الموسيقى، لا تقل عن أهميتها في حضارة الغرب في أوج ازدهارها في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن الماضي.

وقد وصلت الموسيقى إلى درجة كبيرة من الرقي والإتقان في الحضارة السورية القديمة حتى في زمن العصر السومري والبابلي، وتفصيل ذلك سيكون مدار البحث في الفصول المقبلة.

كما أن حضارات مصر والصين والهند قبل أن تندثر وتتدهور كانت تهتم بالموسيقى اهتماماً خاصاً.

أما الموسيقى الحديثة فلم تصبح فناً راقياً إلا بعد عصر النهضة، إذ سارت في ذلك جنباً إلى جنب مع ارتقاء باقي الفنون والعلوم والفلسفة.

يدلنا التاريخ دلالة واضحة، أن أمة ليس لها فن موسيقي راق، أمة لم تصعد في سلم الحضارة إلى أبعد من الدرجات الأولى. وأن الشعب الذي لا يغني لا يمكنه أن يعمل، والأمة التي لا تعرف من الفنون إلا الفنون النفعية، هي أبعد ما تكون، عن الفن.

صفة الفن التاريخية

قال شبنغلر: «إذا كان للفن حدود (الفن ككائن روحي مستقل) فهذه الحدود تاريخية وليست حدوداً تكنية (Technical) أو بسيكولوجية فلا توجد أصول فنية ثابتة (Art genus) مشتركة لجميع العصور أو لجميع الحضارات بل يوجد كيان فني كلي، مندمج اندماجاً تاماً بحقب التاريخ، يولد معها ويولي معها دون رجعة».

فالفن - والموسيقى خاصة - يختلف عن العلوم الرياضية والفيزياء اختلافاً بيناً، فهذه العلوم، في مختلف العصور ولدى جميع الحضارات، تعتمد على أصول ثابتة، لها حقيقة ثابتة بديهية، هي الاعداد وعلاقتها بعضها ببعض، والقوانين الطبيعية التي لا تتغير. أما الفن فهو متحرر من قيود الأصول الثابتة، لأنه تعبير عن الشعور وعن الفكر، والشعور والفكر لا يتقيدان بالحقائق الأولية البديهية في الرياضيات والفيزياء (Axioms) إذ إنها هي التي اكتشفتها وهي واسطة استيعاب الفن، فلا وجود لتلك بدون هذه. أما ما ندعوه بالأصول الفنية، كعلم الأصوات وعدد الاهتزازات الصوتية وعلاقتها الرياضية بعضها ببعض، وكتابة الموسيقى أو الرسم، أو علم الألوان وحدتها ودرجة اختلاطها وصفاتها الكيميائية وغير ذلك من مستلزمات التعبير الفني، فهي ليست فناً بل هي العلم بالفن ولا يستوجب أن يكون العالم بهذه الأصول الرياضية للموسيقى موسيقياً فناناً ملهماً.

ليست الموسيقى لغة الأذن الخارجية فقط. إنها لغة تخاطب الشعور والعقل بواسطة الأذن، أي أن الناحية التكنية من الموسيقى، ليست هي كل الموسيقى التي نعتبرها فناً.

إن الموسيقى العظيمة التي ترسم لنا عالماً لامتناهياً من السرور والغبطة،

من العواطف المشبوبة، ومن مولد الربيع وانتحاب الريح بين الغصون واحتدام العاصفة على قمة الجبل الشامخ التي تصل في تصويرها إلى مدى الكون الواسع لا ترسم لنا صورة مادية لهذه الأشياء بل تحاول أن تقدمها لنا من ناحية روحية، وتجرب أن تقرب بين الطبيعة وبين النفس وتجعل من تلك النفس عالماً ومن الروح كوناً، فلا يمكن للأذن كعضو ضعيف للسمع، أن تستوعبها وتصل إلى أعماقها.

«لم توجد الموسيقى لتكون لغة العواطف الأولية التي وقفت عندها الموسيقى التقليدية الشائعة بيننا بل لغة النفس بجميع ما فيها من عواطف وأفكار».

إن تأليف بيتهوفن لأروع قطعه الموسيقية في حال صممه، يشكل لنا مثلاً رائعاً على أن الموسيقى لا تكتب للأذن والحواس الخارجية، فقد كانت مؤسيقاه تعبيراً مباشراً عن فكره وشعوره، وصورة صادقة لنفسه، وعند سماع تلك الموسيقى الرائعة في منطقة السمع المادية، يكون قد اتخذ من الأذن باباً تنفذ منه الأنغام إلى أعماق روحه.

إن اطلاقنا الموسيقى الرفيعة من قيود الشكل والمادة والرياضيات ومن خضوعها للفردية، هو ما يعطيها تلك الصفة التاريخية، وهو ما يجعلنا نقابلها مع فكرة الزمان المطلق، مع الحياة ضد البقاء مع الحركة ضد السكون، مع تموز ضد البوذا، وهذه الأخيرة كلها صفات التاريخ.

وخلاصة ما يقودنا إليه هذا البحث، ومعرفتنا حدود الفن تاريخية لاتكنية أو بسيكولوجية هو ما لخصه شبنغلر أيضاً بقوله (Art is an organism not a system) أي أن الفن كائن مستقل يعتمد على الفكرة، على الوجود المطلق أكثر من اعتماده على الشكل والقواعد والقوانين.

الفن يتعلق مباشرة بالنفس، قبل أن يتعلق بحدوده التكنية وأصوله الرياضية، مثله في ذلك مثل اللغة والفكر. فالفكر (بالمعنى المطلق، ولا أعني التفكير) هو الكائن الروحي (Organism) واللغة هي الأداة والشكل - (System) ومتى انصرف الناس عن الأول إلى الأخذ بالثاني، خنقوا ملكاتهم الفنية العالية، واستكانوا إلى الشكليات الميتة ذات القواعد التي لا تقبل الحركة ولا التطور.

هذه هي علة موسيقى الشرق التي فقدت روحها فاستولى عليها علم الأنغام والأوزان، وانصاف المقامات وأرباعها، فأصبح موسيقيو الشرق يقيسون مقدرتهم بما يعلمون منها وما يمكنهم أن يخلطوا من الأنغام بعضها ببعض، وما يصورونه من الألحان على غير مقاماتها الأصلية، فأصبحت الموسيقى صنعة لا فناً.

واعتاد الناس على التلذذ بحواسهم بدلاً من التمتع بحسهم، وسلطوا الشكل على الفكر والعرض على الجوهر. وعبدوا الصورة بدلاً من الفكرة التي تمثلها، وتمسكوا بالنصوص القديمة التي لا تتغير بدلاً من الفكرة الأصلية التي تحمل معنى الحياة فترتقي وتتطور.

إن الحضارة التي أسقطت صفة التاريخ عن فنونها وآدابها ودينها، فجمدت الفن والأدب والدين على أصول وقواعد ونصوص منزلة ثابتة، هي حضارة لن يكتب لها البقاء لأنها بلغت درجة النزاع الأخير.

تطور المفهوم الموسيقي

تطور المفهوم الموسيقي عبر الأجيال تطوراً كبيراً «فكل حضارة ـ كل مجتمع ـ تنشيء مفهوماً خاصاً بها. وفي محاولتنا تحديد حضارة ما ضمن الزمان والمكان نرى أن الدليل الفني الذي يهدف إلى الجمال هو الدليل الذي يوصلنا إلى الهدف.

وسيأتي تفصيل الصفات الفنية في الحضارة السورية والحضارات المجاورة فيما بعد. أما الآن فنكتفي بايراد بعض الآراء التي كونها المفكرون في مختلف العصور عن المفهوم الموسيقي هو أنها تهدف إلى الجمال، والمقصود بالجمال هنا المعنى المطلق الشامل الذي يقابل كلمة (Aesthetics) وهي في أصلها اليوناني تعنى الجمال النفسي الذي يتعلق بالشعور والإحساس، وليس التناسق أو الترتيب الذي يخاطب الحواس الخارجية فقط.

إن بعض القطع الموسيقية لا تحتوي على جمال من النوع الخارجي بمعنى التناسق والتوافق الهارموني أو الرياضي، والإنسياب المنطقي المرتب أو التيار العاطفي المؤثر، أو التتابع المؤتلف في الإيقاع ومع ذلك فهي من أعمق نتاج الفكر البشري ومن أسمى الآثار الفنية.

إن في التناسق جمالاً، لأن النفس ترتاح عادة إلى الشيء المتناسق المرتب. ولكن هذا ليس كل شيء للنفس الكبيرة الناهضة التي تتذوق الفن الرفيع، فإنها ترتاح إلى الصعود والتسامي بالدرجة الأولى. فالتطلع نحو السمو والعلو والتطور إلى الأمام أعمق وأجمل من التناسق المادي الذي يوصف بالسكون والجمود. وهي الصفات المخالفة للحياة والتاريخ وهو بالتالي لا يحوي كل الجمال.

والموسيقى في توقها إلى الجمال، وفي أشكالها المادية أيضاً لاقت من الفلاسفة والمفكرين عبر الأجيال اهتماماً غير قليل فحاولوا أن يخضعوها إلى قوانين العقل، ويضعوها ضمن دائرة المعلوم والمنطقي، ولكن إنفلات الموسيقى

من الحدود وعدم خضوعها للتحديد، جعلاها خارج دائرة المنطق والعلم فلا تزال في مركز القيادة الفنية.

قال شومان الموسيقي والناقد المشهور: «إن البحث في أصول وأعماق الموسيقى أشق منه في سائر الفنون والعلوم. فالعلم يعتمد على الرياضيات والمنطق كأصول له، والشعر والأدب يعتمدان على الكلمة الواضحة المفهومة المحدودة، وباقي الفنون استمدت من الطبيعة المنظورة أصولها وأشكالها أما الموسيقى فهي يتيم لم يُعرف والداه ولكن ربما كان هذا الإبهام هو السر فيما لها من جمال وما فيها من سحر».

وهذا الإبهام في تحديد أصول الفن الموسيقي ومراميه يظهر جلياً في اختلاف المفكرين على تحديد الموسيقى والبحث عن أصولها ومصادرها.

قال فيثاغوراس، وهو أول من حاول، حسب علمنا، وضع قواعد رياضية للموسيقى: «إن الموسيقى هي التعبير عن الانسجام الكوني (Universal Harmony) هذا الانسجام الذي نجده واضحاً في الرياضيات وفي علم الفلك».

وتحديد فيثاغوراس هذا يدل من ناحية على نزعته الرياضية، ومن ناحية أخرى على تأثره بالفلسفة السورية في العهد البابلي، التي اكتشفت مبدأ النظام في الكون.

أما أفلاطون وكونفوشيوس في أقصى الغرب والشرق فقد اتفقا على أن الموسيقى هي إحدى الوسائل لتربية الأفراد والجماعات وتنظيم المجتمع.

أما بلوتونيوس فقد اعتبر الموسيقى سراً ورهبة، فهي تصوف ودين وهي ما وراء الطبيعة. وهذه النظرة إلى الموسيقى هي أساس الفلسفة المصرية القديمة التي سنشرحها في مكان آخر.

وقسم بوثيوس «القرن السادس» الموسيقى إلى ثلاثة أقسام، وبقي تقسيمه هذا حجة في عالم الموسيقى لأكثر من ألف سنة بعده:

1. الموسيقى الكونية (Musica Mundana) وهي ترديد لوصف فيثاغوراس عن الإنسجام الكوني والرياضي.

2. الموسيقى الإنسانية (Musican Humana) وهي التي تعبر عن الإنسجام ، الروحانية والمادية، هي التعبير عن الشعور الإنساني.

3. الموسيقى الآلية (Musica Instrumentalls) وهي علم الموسيقى واستعمال الآلات، أو الناحية المادية والرياضية من الفن.

أما فيما بعد عصر النهضة فقد قال كبلر الفلكي المشهور: إن الموسيقى مقرونة بنظام سير الأفلاك فقواعدها هي القواعد نفسها التي يسير عليها الكون العظيم. وهذه النظرية هي رجوع إلى فيثاغوراس والفلسفة السورية في العهد البابلي.

وقال ليبنتز العالم الرياضي الألماني إن الموسيقى تعبير أو تمرين لاشعوري في الرياضيات. وهذه النظرية هي بدء النظرة البسيكولوجية إلى الفن، وإلى كل نواحي الحياة الأخرى التي بدأت تسلط على الفكر منذ عصر ليبتز.

أما شوبنهور فقد اعتبر الموسيقى تجسيداً سامياً للإرادة المطلقة (Incarnation of Absolute Will) وتعبيراً عن الشعور الإنساني (من حب وفرح وخوف وغير ذلك) باعتبار هذا الشعور فكرة ميتافيزيقية لا انعكاساً عصبياً.

وأكد فشنر أن الموسيقى تعبر عن حالة غير محددة (Mood) أكثر من تعبيرها عن فكرة معينة وشعور محدد.

ولم تسلم الموسيقى من الموجة التجريبية والموضوعية التي طغت على الفكر البشري في القرن التاسع عشر. فقد أجرى العالم ستمبف تجارب عديدة لاختبار تأثير الموسيقى نفسياً (بسيكولوجياً) بتجريب تأثير مختلف الأصوات والفواصل الموسيقية على الأذن ورد الفعل الحاصل عن كل صوت أو فاصل بقياس الانعكاس الذي يدل على مقدار السرور. وأتى من ذلك بنتائج تحدد بعض الأصوات، أو مجموعات الأصوات والفواصل الصوتية، كباعثة على إثارة إحساسات معينة في نفس السامع. وفي رأيي أن هذا التجريب يضيق حدود الفن إلى أبعد حدود التضييق كما أنه يضيق آفاق النفس الإنسانية باعتبارها آلة تتشابه مع بقية الآلات من النوع نفسه.

بعد إلقاء هذه النظرة السريعة على هذا الخليط من الآراء في الموسيقى عبر الأجيال، يمكننا أن نستخلص رأياً واضحاً في فلسفة الجمال في الموسيقى، والفن عموماً، يتفق مع طبيعة وأهداف مجتمعنا.

وبعد أن نترك جانباً الناحية العلمية والرياضية من الفن، وهي التي تهتم بالطرق التكنية للموسيقى وبعلم الآلات والأصوات، لأن هذه الناحية تدخل في نطاق العلم الذي يعتمد على أصول ثابتة قلما تتغير أو تتطور إلا في الشكل، ونوجه إهتمامنا إلى الناحية الروحية من الفن التي هي تعبير عميق عن الكيان الإنساني الاجتماعي نرى أن الجمال في الموسيقى هو تعبيرها الصادق عن الشعور لا لأجل الوقوف عند حد التصوير الصادق الدقيق، بل لأجل النهوض والتسامي بهذا الشعور.

الفن تطلّع دائم إلى الجمال وسير حثيث في طريقه. والركود هو العدو اللدود للفكرة الفنية.

والجمال ليس قمة جبل نبلغها بعد قليل أو كثير من المشقة، ثم نعود إلى الهبوط منها بعد أن نغفو قليلاً في أعلاها.

إن الجمال لا يتمثل في الوجود المكاني الذي يثبت ساكناً في مكانه سواء بلغته أم لا تزال في سبيله. بل هو كالزمن تمر فتراته اللامحدودة بدون أن تعود، وسير على الدوام بدون توقف، لأن الوقوف ليس من طبيعته.

وعلى ذلك فإن الجمال في الموسيقى هو في تعبيرها عن النفس الصاعدة المستنيرة التي تتطلب السير والمزيد أبداً.

إن هذا التحديد لفلسفة الجمال في الموسيقى لا ينزل بها عن المنزلة التي وضعها فيها القدماء، إذ اعتبروها كونية ودينية، مستمدة من الآلهة ومن الأرواح التي تقطن في قمم الجبال المقدسة. فإذا اعتبرها القدماء مستمدة من السماء والآلهة، فهي، كما يجب أن نفهمها اليوم، تستمد وجودها وتأخذ وحيها من الحياة نفسها، الحياة بمعناها المطلق الشامل.

«عندما تم خلق السماء والأرض الزوجين الدائمين، وضعت الأرض في موضعها المعين لها، وفوقها السماء بأتمّ هندسة وتكوين، وجرى النهر والقناة، خطوطاً مضيئة وامتلأ الفرات والدجلة إلى الشاطئين».

(من نشيد خلق الإنسان)

(القرن العاشر ق.م.)

الفصل الثاني
الأرض والشعب

البيئة والفن

لا بد لنا، قبل الخوض في البحث عن أصول وتاريخ الموسيقى السورية من تحديد المكان الذي تدور فيه أبحاثنا، والشعب الذي نعنيه ونسميه بالسوري.

إن الفنون مظهر اجتماعي وليس عملاً فردياً، ولذلك فإن البيئة الاجتماعية تؤثر في الفن وتكونه بألوانها الخاصة بها، وهكذا يتميز فن أمة من الأمم عن سواه. «ولو أن الأرض كانت سهلاً منبسطاً خالياً من الحدود الجغرافية الطبيعية واختلاف الأقاليم، لاشترك جميع البشر في نوع واحد من الفن، وعبروا عن شعورهم المتجانس بطريقة واحدة لا تختلف ولا تتغير».

وتأثير العامل الجغرافي على جميع وجوه الفن واضح. فطبيعة الأرض، جبلية أو سهلية أو صحراوية، تؤثر على سكانها في تفسيرهم للجمال، وفي طرق تعبيرهم عن الجمال بواسطة الفنون من بناء ونحت أو رسم ودهن وموسيقى.

ويختلف تأثير البيئة والعامل الجغرافي في فن عن فن. ففن العمارة الذي هو ابن الأرض، يتأثر بطبيعة الأرض كما يخضع في أشكاله للطقس كل الخضوع. والرسم يستمد الخطوط والأشكال والألوان من الطبيعة المحيطة بالفنان. والموسيقى وإن كانت أكثر إنطلاقاً وتحرراً من قيود الطبيعة المادية من سواها، فإنها لا تخرج عن كونها تعبيراً عن وحدة الإنسان مع الطبيعة، ورجع صدى البيئة التي يعيش فيها، فهي مستمدة إذن من روح المجتمع، تعكس في أنغامها أفراحه وأحزانه وجميع مشاعره التي يشترك فيها كل فرد في المجتمع.. الفنان الذي يضع اللحن ويخلق النغم، والعازف الذي يعبر عنه بواسطة الآلة الموسيقية، والمستمع الذي يتذوق الموسيقى ويتأثر برسالتها.

والبيئة التي نبحث الآن في موسيقاها هي التي حددها الجغرافيون

والمؤرخون بأنها تقع بين قوس الصحراء العربية في الجنوب وجبال طوروس وأرمينيا في الشمال، والتي تشكل هلالاً خصيباً يمتد طرفه الغربي على شاطىء البحر المتوسط ويمتد طرفه الشرقي على جبال زغروس وراء نهري الدجلة والفرات حتى الخليج الفارسي، هذه هي البيئة التي ترعرعت فيها الحضارة وانتشرت منها إلى كل الأنحاء ووحدت بين شعوبها قديماً وحديثاً الضرورات الجغرافية.

ويحدد بعض علماء التاريخ والجغرافيا الهلال الخصيب بقوس يمتد من الخليج الفارسي إلى شواطىء البحر المتوسط إلى مصر التي يضعونها في قسمها الأسفل (مصب النيل) ضمن الهلال. ولكن هذا الرأي لا يدعمه الكثيرون.

والأستاذ كروبر، الذي أورد هذا الرأي في كتابه عن علم (Anthroprology) يقول مع ذلك:

«ولكن مصر ضمن هذا الهلال الخصيب، تعتبر منفصلة عنه. فهي في أفريقيا ويفصلها عن خط الخصيب المتواصل تيه سيناء، وهي فوق ذلك خط خصيب محاط بالصحراء من جميع النواحي. ولكن الأقطار الآسيوية ضمن الهلال تتصل بعضها ببعض اتصالاً وثيقاً. وهكذا نجد منذ عصور ما قبل التاريخ حضارة أصلية مشتركة لهذه المنطقة في جنوب غرب آسيا هذه الحضارة التي حملت أعلامها سومر، ثم بابل، ثم آشور والتي لم تستقر على حال واحد في وقت من الأوقات. أما مصر، فكانت في الجوار تتأثر بآسيا حيناً وتؤثر فيها حيناً آخر. ولكن حضارة مصر كانت مستقلة مكتفية بذاتها، أضيق أفقاً من حضارة آسيا (سورية) ولكنها أبقى وأدوم في شكلها. وقد تعلق المصريون بمظاهر مدنيتهم فلم يحاولوا تغييرها من وقت إلى آخر كما فعل أهل الهلال الخصيب في آسيا، وتمكنوا من ذلك لوقت طويل نظراً لإنفصالهم عمن حولهم جغرافياً».

ولا يزال علماء الآثار والمؤرخون يكتشفون في كل يوم دليلاً جديداً على وحدة الحضارة في منطقة الهلال الخصيب، أي في سورية. وقد بدأ علماء الأكيولوجيا (الهلك) في أبحاثهم في أرض ما بين النهرين ومنطقة مصب الفرات والدجلة، ولا يزال البحث يتقدم في المناطق الغربية والساحلية. وقد أظهرت الحفريات المتعددة في أبحاثه عن تشابه بين الآلات الموسيقية التي استعملها

السوريون القدماء في سومر وفي بابل وفي اوقاريت وفلسطين وآرام. ويظهر من اللوحات الأثرية التي سجلت عليها آداب هذه الشعوب واشعارها، التي كانت تغنّى أكثرها وتمثّل على المسارح العامة، عن وحدة اتجاه في التفكير وتشابه شديد في المواضيع بل حتى في الأسماء.

إن أسطورة جلقامش الشهيرة يمتد مسرحها من جبال عيلام شرقاً حتى لبنان غرباً، وأسطورة نزول آلهة الخصب إلى الجحيم وخروجهم منه، وهي الأسطورة التي تمثل دورة الحياة في الطبيعة، وجدت نصوصها في مكتبات بابل وآشور واور كما وجدت في اوقاريت وجبيل.

وهناك أمثلة عديدة على هذه الوحدة الفكرية التي تسير جنباً إلى جنب مع الوحدة الطبيعية سيأتي ذكرها أثناء البحث.

وتعود هذه الوحدة الثقافية إلى أقدم عصور التاريخ، بل إلى ما قبل التاريخ الجلي. فقد اكتشف المنقبون عن حضارات ما قبل التاريخ الجلي أصول القرية ومنشأها، وهي أول خطوة انتقال من الفوضى البدوية، إلى الحياة المتحضرة، في مناطق عديدة من قوس يمتد من خليج العقبة جنوباً إلى انطاكية ثم الجزيرة العليا شمالاً، ثم ينحني جنوباً إلى ملتقى نهري الدجلة والفرات، وقد ظهرت في هذه النقاط الأدوات الابتدائية، والأواني الخزفية التي تتشابه في طريقة الصنع والشكل.

أما أقدم المساكن للإنسان المتحضر، الذي بدأ التاريخ به وولدت الحضارة من أعماله وتفكيره، فقد ثبت وجودها في سورية. وأهم هذه المساكن التي كشف عنها علماء الهلك هي أريحا في فلسطين، ودمشق، وتل الجديدة في السهل قرب انطاكية، وتل حلف على نهر الخابور، وتتبعهم غورا قرب الموصل على الدجلة، وفي أماكن عديدة في العراق.

إن علم (الأركيولوجيا) لا يزال في بدء رحلته الممتعة عبر التاريخ في هذا القوس الذي ندعوه بالهلال السوري الخصيب. وإذا تتبعنا الاكتشافات الأثرية، التي تزيد يوما عن يوم، نجد أن النقاط التي يتألف منها هذا الهلال تزداد وتتقارب، فإذا دل ذلك على شيء، فإنما يدل على وحدة جغرافية وثقافية لهذا القوس الذي يستند على البحر والجبال من جهة ويغلف الصحراء من جهة أخرى.

هذه البقعة المختارة من الأرض والتي تشكل هلالاً خصيباً يتوسط بين البحر والجبل والصحراء، ويشكل العقدة الجغرافية التي تربط بين آسيا وأوروبا وأفريقيا، كانت منذ القديم ملتقى عدة شعوب اجتمعت فيها، وتفاعلت بعضها مع بعض ضمن تأثيرات المحيط الجغرافي، والحضارة التي نحن بصددها، إنما هي نتاج لهذا الاختلاط والتفاعل.

وفي بحثنا هذا سنحاول أن نستجلي الخطوط العامة للأصول الفنية الموسيقية التي ولدت وترعرعت في هذه البقعة المختارة من الأرض، وانتقلت منها، مع غيرها من أصول ومقومات الحضارة، إلى العالم.

البحث التاريخي في الموسيقى

البحث في الموسيقى القديمة أمر شاق، إذ لم يبق منها شيء كثير يتحدى الزمن، ويختبىء في التراب، كما هي الحال في بقية الفنون.

على أن ما يهمنا في هذا البحث، هو الأثر الذي تركته الموسيقى في حياة الشعب السوري والدور الذي لعبته في حضارته. فقد جاء ذكر الموسيقى وآلاتها وتأثيرها في الكتابات التي تركها القدماء، كما أنهم صوروا آلاتها، ومشاهد الإحتفالات على جدران المعابد والقصور. هذه الكتابات والآثار تعطي الباحث صورة تقريبية لما كانت عليه الموسيقى في العصور التي شاهدت مولد التاريخ وبناء الحضارة.

والموسيقى مظهر من مظاهر الحضارة، والفن في ارتفاع مستواه وانخفاضه، ميزان الحضارة الذي يدل على مدى سيرها وقوتها.

إن أقدم الآثار التي تتكلم عن هذا الفن الجميل، فن الغناء والعزف على الآلات الموسيقية، وجدت بين خرائب مدن سومر والجزيرة والشاطىء الفينيقي حيث ولدت الحضارة وترعرعت.

وقد عني الباحثون والمؤرخون بكل ناحية من نواحي الحضارة السورية القديمة على أساس ما اكتشف من آثار ووثائق تاريخية. أما الموسيقى ومركزها في تلك الحضارة فقد لاقت حتى الآن إهمالاً وإعراضاً، أولاً لقلة الباحثين في هذه الناحية من الفن، وثانياً لقلة المصادر.

وإنك لا تجد في كل المراجع والموسوعات بحثاً مستوفياً في الموسيقى القديمة يعود بها إلى أبعد من اليونان، فقد كان الإعتقاد السائد إلى عهد ليس ببعيد أن اليونان هم الذين أنشأوا أصول وقواعد هذا الفن الجميل. وهكذا فإنه من الممكن العثور في المراجع المختصة على بحث مستفيض في تاريخ

وأصول الفن الموسيقي عند اليونان، بينما نجد أن الموسيقى السورية القديمة قلما تذكر.

لقد قرر علماء التاريخ والآثار في العصر الحاضر، اعتماداً على الإكتشافات الأثرية التي بدأت في أواخر القرن الماضي، والتي لم تصل إلى غايتها بعد، في جميع أنحاء الهلال الخصيب، أن حضارة اليونان وثقافتهم لم تكن من نتاج أصيل خاص بهم، بل إنها إقتباس عن حضارات أقدم هي حضارات سورية ومصر.

واقتبس اليونان فيما اقتبسوه من شواطىء سورية، الموسيقى. فالقيثارة وهي الآلة الأكثر استعمالاً في موسيقى اليونان القديمة إقتباس عن السوريين وكذلك آلة النفخ «الارغوْن» التي يدعونها «اولوس» ولم يقتصر تأثير سورية من هذه الناحية على اليونان فقط، بل تعداه شرقاً إلى الهند والصين، كما أن مصر قد تأثرت كما أثّرت هي بدورها في الموسيقى السورية القديمة. وسيأتي ذكر كل ذلك بالتفصيل.

وفي كلامنا عن الفن السوري في العهد السومري «مع أننا نتكلم عن حضارة مضى عليها أكثر من خمسة آلاف سنة» نرى أنفسنا «وجها لوجه أمام شعب وصل إلى درجة عالية من الرقي والشعور الفني، مضت عليه قرون كثيرة في عصر ما قبل التاريخ يهيء لحضارة وصلت إلى درجة عالية من الرقي الاجتماعي والعلمي والصناعي».

وفي هذا البحث سنتعرض للكلام عن الآلات الموسيقية، ثم العلوم في سورية القديمة قبل الكلام عن المركز المعنوي الذي احتلته الموسيقى في المجتمع السوري القديم وتأثيرها العميق في الحياة العامة، وانتقال ذلك الأثر عبر البحار والصحاري والجبال إلى باقي أمم الأرض في كل اتجاه.

وسنخصص القسم الأكبر من البحث لدراسة الموسيقى في عصور ارتفاع الحضارة السورية، وتمتد هذه الحقبة منذ بزوغ فجر الحضارة في الألف الرابع قبل المسيح إلى منتصف الألف الأول. حين بدأت تدب في الحضارة السورية التي بقيت قوية صاعدة أكثر من ثلاثة آلاف سنة عوامل التفسخ والتحول عن صفات الخلق والابداع، حيث وقعت سورية تحت حكم إمبراطورية الفرس ثم

اليونان، ولكن دون أن يضيع في هذه الكبوة السياسية تأثيرها الثقافي على الحضارة العالمية آنذاك.

وقد قسمت هذه المدة إلى ثلاثة أدوار دعوتها باسم الدولة التي كانت لها السيطرة السياسية والكلمة العليا في كل قسم.

أولاً: دور سومر: ومدته ألف وخمسمائة سنة تقريباً تمتد من سنة 3500 ق.م. إلى سنة 2000 تقريباً. أما قبل سنة 3500 فإن الآثار والوثائق التاريخية تأخذ في التضاؤل حتى تختفي تماماً في ظلام ما قبل التاريخ الجلي. وكذلك العلماء يؤكدون أن الحضارة السومرية كانت موجودة إلى ما قبل 4000 أو حتى 4500 ق.م. ولكن عدم وجود الكتابة يجعل هذه المدة القديمة مطموسة المعالم.

وفي هذا الدور وضع السوريون السومريون أصول الموسيقى والغناء والرقص والإحتفالات الدينية والشعبية التي تعتمد كثيراً على هذا الفن وقاموا بصنع الآلات الموسيقية المتنوعة التي ادخلوا عليها تحسينات كلما اضطرهم ارتفاع مفهوم الموسيقى إلى ذلك.

ثانياً: دور بابل: مدته ألف سنة (بين 2000 و1000 ق.م.) فيه وصلت الموسيقى السورية القديمة إلى درجة عالية من الرقي، من الناحيتين المعنوية والفنية، فقد تعددت الآلات وتنظمت في جوقات، واستعملت الموسيقى للعبادة والطرب واللهو والمسرحيات والإحتفالات العسكرية وجميع نواحي الحياة.

ثالثاً: دور أشور: وسنطلق هذا الإسم على كل المدة التي تقع بين 1000 ق.م. إلى وقت الاسكندر، وقد وقع بعض هذه المدة في أيام حكم الفرس القصير. وفي المدة التي استعادت فيها بابل مجدها قبل وقوعها تحت سيطرة الفرس. شهد هذا الدور تطوراً يشبه التطور الموسيقي في العصر الحاضر من ميله نحو الآلية المادية بعض الشيء، مع تقدم مطرد في الناحية التكنية (Technical) من الفن، وفي هذا الدور تسرب الفن المصري إلى الموسيقى السورية، ولكن كان تأثيره عابراً كما سياتي تفصيل ذلك في حينه.

إن هذه الآلاف الثلاثة من السنين تشكل في عرف المؤرخين بحساب

الزمن، الأساس المتين للحضارة الكبيرة التي يتمتع بها العالم اليوم. هذا الأساس الذي ساهم جدودنا بوضع أقوى وأضخم حجارته.

والحضارات لا تقاس أهميتها بمدى قوتها المادية والعددية بقدر ما تقاس بما يكمن فيها من قوى تتمثل بالدرجة الأولى في الآداب والفنون.

«سأتكلم معك يا إلاهتي المقدسة بصوت القيثارة الذي يفيض عذوبة وحلاوة».

(من صلاة إلى عشتار - 2100 ق.م.)

القيثارة المسحورة

الآلات الموسيقية

ترتقي الآلات الموسيقية وتتعدد، ويتعقد تركيبها تبعا لارتقاء الفن الموسيقي وبالتالي تعدد مطالبه. وإذا ألقينا نظرة على «التخت» الموسيقي عندنا في العصر الحاضر، وجدنا أنه يتألف من بضعة آلات، لا يزال أكثرها بدائياً، كالدف والقصب والقانون والعود و(الدربكة) وبمقابلة هذا التخت الذي يدل على «نوم» موسيقي طال أمده بما توصل إليه قدماء السوريين منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة، من براعة في صنع الآلات الموسيقية، وما استعملوه من الآلات العديدة لإخراج الفكرة الموسيقية إلى عالم الصوت المسموع، بالرغم من قدم الزمن وحداثة الفن في تلك الحضارة الناشئة التي كانت أماً للحضارات. إذا قابلنا هذه بتلك وجدنا فرقاً شاسعاً يجب أن يجعلنا نطرق خجلاً أمام حكم التاريخ ويدفعنا إلى العمل والجد لتعويض ما فات باقتفاء آثار أولئك الذين فتحوا للحضارة فتحاً مبيناً، فورثها عنهم العالم. أما الأبناء الأقربون بعد مرور القرون الكثيرة فقد عادوا القهقرى وهم مع ذلك تائهون كالظمآن الذي يفتش عن الماء بعيداً مع أن النبع يجري في بيته عذباً زلالاً.

اكتشف المنقبون عن الآثار في سورية صوراً كثيرة وأوصافاً مسهبة لمختلف الآلات الموسيقية التي استعملت منذ 3500 ق.م. في سومر وبابل وآشور وكنعان وآرام. ولكي ندرس هذه الآلات درساً عاجلاً ونتعرف على أسمائها، وأهميتها، سأقسمها إلى ثلاثة أقسام رئيسية: آلات الإيقاع، وآلات النفخ، والآلات الوترية.

آلات الإيقاع:

ربما كانت آلات الإيقاع كالطبول والصنوج والدفوف، المصنوعة من الخشب والخزف والمعدن والجلد، من أقدم الآلات الموسيقية استعمالاً في أية

حضارة من الحضارات، وعلاقة هذه الآلات بالرقص وتقسيمها للزمن الموسيقي يجعلانها أولى محاولات الإنسان في سبيل التعبير الفني بواسطة الصوت.

ولا يزال الزنوج المتأخرون في مجاهل أفريقيا يعتمدون على الطبول أو جذوع الأشجار المجوفة أو أي شيء آخر يخرج صوتاً بالقرع والضرب، كالنوع الوحيد من الآلات لمصاحبة الرقص والغناء.

ولكن الحضارة التي خرجت عن طور البدائية، إلى طور الإعتماد على العقل، خرجت عن اعتبار قرع الطبل كتقسيم رياضي للزمن، وكحافز أساسي للرقص، خرجت عن اعتبار الإيقاع مظهراً مادياً صرفاً، وانصرفت إلى وضع شيء من الفكر فيه، وهذا الشيء هو الذي يفرق الفن بمعناه الصحيح، عن الفن الرخيص الذي لا يخرج عن نطاق الأحاسيس.

وقد كان للطبل، أو بعض أنواعه على الأقل، منزلة كبرى عند قدماء السومريين والبابليين، حتى سكان الشاطىء السوري، وفي «بيوت الحكمة» وهي أيضاً الهياكل الدينية، كان صوت الطبل الكبير (بالاق) يعني دعوة الآلهة لسكان الأرض، وكانوا يخصصون للطبل الكبير المقدس الذي لا يفارق الهيكل، حارساً برتبة كاهن عظيم، حتى أن لقب «حارس الطبل المقدس» كان يعتبر من أهم الألقاب.

أما إسم الطبل العادي فهو في اللغة السومرية القديمة (أُب) بضم الهمزة - وفي اللغة الأكادية السامية «اوبو» أو «ابو» وإذا أضيفت إلى الاسم لفظة «تور» وهي تعني «صغير» في السومرية، أصبحت لفظة «اوب تور» تعني الطبل الصغير أو «الدربكة» وكثيراً ما كان يضاف إلى اسم الطبل لفظة «سو» السومرية بمعنى «جلد» إذا دخل الجلد في صناعة الطبل.

ومن أمثلة تأثير الثقافة السومرية القديمة على أمم بعيدة عنها جداً أن إسم طبل صيني قديم قد استقي من كلمة «اوبو» أما اللفظة الصينية فهي «هابو».

و«البالاق» أو «بلاق» طبل كبير مشدود عليه جلد من الجهتين ضيق الخصر تظهر الصور القديمة أنه كان يحمل على الكتف بواسطة حزام من الجلد. وأشباه

هذا الإسم موجودة في جميع اللغات السورية القديمة ففي اللغات السورية الشرقية «الأشورية والكلدانية» وغيرها يأتي بشكل «بلاقو» أو «بلانقو» و «بيلاقا» وفي اللغة الأرامية «بلقة» وفي السريانية «بلغة».

وكان لهذا الطبل الكبير أهمية كبرى في موسيقى الهيكل وفي الموسيقى المدنية والعسكرية على السواء كما هي الحال إلى يومنا هذا، وكان يصنع أحياناً من خشب الأرز الثمين تقديراً لقيمته.

وتدل الكتابات القديمة التي تذكر الطبل: أن «العزف» عليه لم يكن مجرد ضرب موزون لإحداث صوت عظيم متقطع تقطعا زمنياً متناسباً، بل كان فناً يتطلب من الفنان براعة ومهارة فائقتين. وكان ضارب الطبل - في المراسم الدينية والإحتفالات على الغالب - يستعمل يديه البارعتين المتمرستين في إخراج نغمات مختلفة، وقرعات تتفاوت في الحدة والوضوح، وتتدرج إلى أدق درجات اللطافة أحياناً حتى «تثير الحزن وتدر الدموع» أو على العكس في حال الفرح والسرور، فقد كان صوت الطبل الذي يرافق المغني، «يهدي» من روع سكان المدينة ويرفع نفوسهم إلى «العلاء» وقد تطور الإعتقاد بقدسية صوت الطبل حتى صار يستعمل «لدعوة الآلهة» كما جاء في بعض اللوحات الحثية التي وجدت في شمال سورية.

وفي وصف لأحد الإحتفالات في هيكل نيتقرسو في لاقاش حوالي سنة 2400 ق.م. يتجلى الآله للكاهن الأعظم ويعلمه كيف يضع الرمز المقدس المؤلف من سيف ومركبة حربية والطبل - بالاق- الذي تحبه الآلهة، الآلة التي تتكلم بصوت عظيم ورزين، والتي تدفع الرجل في طريق البطولة والتضحية».

ومن أشكال «البالاق» نوع أصغر شاع استعماله في عصور ما بعد السومريين، وهو ما دعاه الأكاديون باسم «تمبوتو» ومن الجائز أن يكون هذا الإسم هو الذي تطور حتى أصبح في الأوركسترا الغربية الحديث تيمباني وهو الطبل النحاسي المشدود عليه الجلد من ناحية واحدة.

وهذا الطبل المصغر، شاع استعماله في الإحتفالات العامة، وعزفت عليه النساء وفي لوحات اور «2380 ق.م.» نقرأ وصف تعيين «ليبوشياد» ابنة الملك نارام سن كعازفة رسمية «للبالاق دي» أو «تيمبوتو» في هيكل إله القمر في مدينة اور.

ومن أنواع الآلات الإيقاعية طبل مصنوع من النحاس دعي في السومرية القديمة باسم «دوب» وقد تسربت هذه الكلمة مع الحضارة إلى مختلف الأمم فقلبها الهنود إلى «دودي» أو «بدبديكا» ومن الطبول التي اقتبسها العرب عن الفرس والهنود، «الدبدب» وفي القوقاس طبل يدعى «دوبدبي» حتى في اللغة الهنغارية الحديثة اسم المطبل «دوب».

ومما تجدر ملاحظته أن كلمتي «بالاق» و «دوب» كانتا تستعملان بمعنى رمزي مطلق، فتعنيان «الندب» أو «الصوت الحزين» مما يدل على الصلة الوثيقة بين الفن الموسيقي والشعور الإنساني منذ أقدم الأزمنة.

أما أكبر الطبول القديمة فهو ما كان يسميه السومريون «آلا» وقد يصل قطره أحياناً إلى مترين، وكان يعلق بعامود أو يوضع على منصة ويقرع باليدين أو بالعصا، وأحياناً يحمله رجل مختص بينما يعزف عليه رجلان، واحد من كل جهة، ويرافقهما عازف البوق أو الناي وهذه هي الصورة التي وجدت في بقايا مدينة كركميش «جرابلس».

أما عازف الطبل «آلا» فقد كان شخصا مهما كما تبين اللوحات أما حجم الطبل الكبير فقد كان يجعله صعبا للاستعمال في الاحتفالات الخارجية والاستعراضات، ولكن صورة كركميش تجعلنا نعتقد أنه من المحتمل أن قدماء السوريين استعملوه في موسيقاهم المدنية والعسكرية محمولاً على عواتق الرجال.

ومن أهم أنواع الطبول «ليليس» أو «ليليسو» وهو طبل يشد عليه جلد ثور من جهة واحدة. وقد كان اعتباره عند القدماء عظيما إلى حد أنهم جعلوا صنعه وتدشينه واستعماله للمرة الأولى حدثاً مهماً من الناحيتين المدنية والدينية.

وقد وصفت اللوحات التي وجدت في وركاء «الايك» بالعراق طريقة صنع هذا الطبل البرونزي وتغطيته بجلد الثور فاوضحت طريقة اختيار ثور لا عيب فيه ولم يوضع نير على رقبته، ثم ذبحه بعد إقامة الصلوات ورشه بالماء المقدس. ويشترك الكهنة في وضع صور الآلهة ضمن الطبل، ويعالج الجلد بالدقيق الناعم والخمر والدهن والطيب. وبعد أسبوعين يعاد الإحتفال ويقرع الطبل للمرة

الأولى في هيكل الآلهة العظام لكي يرفع إليهم أصوات الناس ضمن صوته العظيم، ويثير في هؤلاء الشعور بالإرتفاع نحو الأعالي.

وبحسب التقاليد كان يقرع الطبل البرونزي «ليليس» بمصاحبة آلات النفخ «المزمار والناي» عند خسوف القمر «فيرتفع إلى السماء صوت الحسرة على القمر الذي ابتلعه الظلام».

ومن التقاليد، ما وجد على لوحة تعود إلى عصر الإمبراطورية السورية السلوقية من أن وجود صورة الطبل على الكبد اثناء الإحتفال بالتكهن عن المستقبل بدل دلالة على السلام والمحبة لأن «جميع سكان البلاد سيعملون بوحي صوت واحد وباتفاق».

وبجانب آلات الايقاع الكبيرة هذه كشفت لنا الآثار واللوحات عن عدد كبير من آلات الايقاع الصغيرة، تضم بينها الأجراس والعصي والصنوج وغير ذلك من الآلات التي لا يزال أكثرها مستعملاً إلى الآن في الاوركسترا الحديثة.

ومن هذه الآلات ما كان يدعى قديما (آدابا) تصنع من الخشب أو المعدن، مربّعة الشكل غالبا يشد على أحد وجهها الجلد وعلى جوانبها الأقراص النحاسية التي تجلجل عند الإهتزاز، وكانت تستعمل كثيراً في أداء الترانيم الدينية، كما كانت تستعمل في الإحتفالات الشعبية العامة والخاصة. وهذه الآلة هي أصل «الدف» الحديث كما يدل على ذلك إسمه الذي لا يزال يستعمل في التخت الشرقي. وقد اقتبس اليهود هذه الآلة من الكنعانيين وأصبحت إحدى الآلات المشهورة لديهم، وتردد ذكرها في التوراة كآلة تستعمل عند إنشاد الترانيم الدينية أو في إحتفالات النصر بعد موقعة حربية، وكثيراً ما كانت النساء يقرعن «الدف» وينشدن الأغاني في الساحات العامة.

ولم يكن «الآدابا» مربع الشكل دائماً، بل كان مستديرا ولكنه كان يدعى «ميزه» وكان هذا الأخير خلوا من الأقراص النحاسية في بعض أشكاله ولا يزال يستعمل في بعض أنحاء الشرق، ففي بلاد فارس يدعى «دايرة» أو الدائرة.

وكانت الطقوس التي يقوم بها كهنة معبد إنليل تتطلب كثيراً من هذه

الدفوف «مي زه» لمرافقة آلات النفخ. وظهرت صورته على لوحة عاجية فينيقية وجدت في آشور يعود تاريخها إلى سنة 800 ق.م. ينقر عليه رجل لمصاحبة السطور والمزمار المزدوج.

ومن الآلات التي كانت تستعمل لمصاحبة الناي والأعواد، نوع من «الصلاصل» بشكل حدوة فرس تحتوي على قطعة معدنية تعطي عند هزها جلجلة خفيفة، ولا تزال مثل هذه الآلات تستعمل في أكثر الفرق الموسيقية الراقصة والأوركسترا الخفيفة.

ويظن بعض الباحثين أن أصل هذه الآلة نشأ في مصر لوجود مثيلاتها في القبور وصورها الكثيرة في الآثار المصرية. أما الإسم السومري أو الأكادي لهذا النوع من الآلات فغير معروف وغير وارد في اللوحات، مع أن صورها قد اكتشفت في عدد من اللوحات التي تعود إلى الألفين الثاني والثالث قبل الميلاد. وربما دل ذلك على أن استعمال هذه الآلة قد توقف بعد ذلك الزمان فإن اللوحات التي تعود إلى الألف الأول قبل الميلاد خالية تماماً من ذكرها.

وبالإضافة إلى ذلك نجد في الصور واللوحات التي تعود إلى ما قبل الميلاد عدداً كبيراً من صور آلات تشبه الصنوج الصغيرة والكبيرة، والأجراس المتعددة الأحجام والأشكال.

أما إستعمال الأجراس في الموسيقى وغير الموسيقى فقد نشأ في سورية القديمة وانتشر منها إلى كل أنحاء العالم. ولا تزال الصين تستعمل الأجراس في الهياكل لأمور دينية ولأمور مدنية أيضاً.

وفي الأساطير السورية القديمة قصة أحد الآلهة الذي كان يشكو من «ملائكة» الشمس «التي تعطي الحياة» والذي طلب ترضية له لكف شره «أن يغني المغني له، ويقرع الأجراس لإنشاد مديحه بين الشعب فيسكن معهم بأمان». ومن هنا نشأ الإعتقاد بأن صوت الجرس يهدىء الأرواح ويطرد عنها الشر. وانتشر التقليد في سورية حتى إلى بعد عهد المسيحية، التي اقتبست إستعمال الجرس للنداء إلى العبادة وعند الوفاة. ولا يزال قرع الجرس تقليداً متبعاً في بعض القرى السورية عند الوفاة أو عند حلول كارثة كسرقة أو حريق، وعند كسوف الشمس.

آلات النفخ:

لا بد أن آلات النفخ الموسيقية هي أقدم الآلات التي استعملها الإنسان لاخراج الأنغام، لأنه إقتبسها رأسا من الطبيعة، وقلد فيها صوت الريح الصافرة خلال القصب وبين أوراق الشجر، وفي ثقوب أكواخه البدائية.

وقد جهزت الطبيعة الإنسان بآلة النفخ الموسيقية من القصب، فما كان عليه سوى إضافة الشيء القليل على القصبة التي تخرج الصوت الموسيقي، حتى يجعلها تنوع هذا الصوت من رفع وخفض، ثم عمل في مختلف هذه الأصوات ترتيباً وتنسيقاً حتى استقام له اللحن الذي يريده.

وعندما صور قدماء السوريين آلات النفخ على جدران مساكنهم، وفي لوحات مكاتبهم الفخارية، منذ خمسة آلاف من السنين، كان تاريخ آلات النفخ الموسيقية قد بلغ آلافاً أخرى من السنين في طريق التطور والتحسين. أما الآلات الحديثة التي تستعمل في أرقى موسيقى العالم فلا تختلف عما صوره الأجداد القدماء إلا في الشيء القليل الذي لا يخرج عن دائرة الشكليات.

وأقدم أنواع آلات النفخ الموسيقية التي كشفت عنها التنقيبات الأثرية، آلات صنعت من القصب، وجاء وصفها في كثير من آثار السوريين الأدبية. ومن أشهر أنواعها ما دعي «تيكي» أو «تيكر» بمعنى القصب وكانت له أسماء أخرى أشهرها يعني «المسبع» أو الآلة ذات الأصوات السبعة. ولا يزال نوع من الناي يدعى إلى الآن، «المسبع» - أما «التيكو» فمن نوع «الزمر» الذي يعتمد على اهتزاز قطعة رقيقة من القصب وينفخ فيه رأساً بوضع القصبة المهتزة داخل الفم - ولا يزال هذا المبدأ مستعملاً في «المجوز» البلدي أو الأرغو، وفي أنواع كثيرة من آلات الموسيقى الغربية الحديثة.

وكان «التيكو» من الآلات المفضلة عند السوريين القدما وجاء ذكره في كثير من الأشعار الدينية وأشعار الغزل، وقد شبهت إلهة الحب والخصب عشتار بهذا المزمار القصبي فهو الصوت العذب. وقد جاء ذكره في التوراة باسم «أوقاب» وهو «الأرغو». واقتبس اليونان الأرغو وجعلوا منه «مون اولوس» مزمار الحب.

ومن الغريب أيضاً أن الإسم السومري للارغو «تبكي» والإسم الأكادي

«تيكر» يشابهان الإسم الصيني لبعض آلات النفخ القصبية وهو «تيك» ولا يزال المزمار الصيني الذي اقتبسه اليابانيون يدعى باسم «تاكي».

وقد وجدت آثار تدل على آلات نفخ موسيقية من نوع «الصافرة» ويظهر من قلة ورود ذكر هذه الآلات في الآثار أنها لم تكن تستعمل بكثرة. وقد وجدت بقايا نوع من هذه الآلات، قصير، عريض، فيه ثلاثة ثقوب فقط، يتمكن العازف عليه من إخراج كامل أصوات السلم الموسيقي بتعديل قوة النفخ ومركز الأصابع على الثقوب الثلاثة. وقد وجد وصف لآلة موسيقية مماثلة في كتاب للمؤلف الصيني «تساي يو» كتب سنة 1596.

ومن أقدم الآلات الموسيقية التي وجدت صورها في الآثار القديمة «آلة نفخ مصنوعة من القصب مستطيلة الشكل». وجدت صورتها على حجر من اللازورد في مقابر مدينة أور، يعود تاريخها إلى حوالي 2700 ق.م. والصورة تمثل قرداً تحت شجرة، ينفخ في هذه الآلة، يحيط به عدد من الحيوانات الأخرى[1]، وتظهر الصورة بوضوح أن الآلة ينفخ فيها بوضعها في زاوية مع الفم، كالناي الحديث. والإسم القديم لهذه الآلة أصل لكلمة ناي وهو (نا) وفي اللغة الاكادية (نابو). وهذه الآلة أصل أكثر آلات النفخ التي تعتمد على اهتزاز عامود الهواء ضمن القصب. وقد اقتبسها اليونان، وأصبحت أكثر آلاتهم الموسيقية استعمالاً حتى صارت (الأولوس) آلهتم الموسيقية القومية.

واستعمل الناي قديما للأنغام الحزينة - كما هي الحال الآن - حتى أضحت اللفظة الكلدانية (نابو) تعني الندب والحزن. ففي أسطورة عشتار وتموز، تندب آلهة الحب عشيقها القتيل فتقول: لقد اصبح قلبي كالناي (نا) الحزين، وفي نشيد مرفوع إلى الإله (انليل) يرجع تاريخه إلى حوالي سنة 2000 ق.م. يقول المنشد:

«وجلس الراعي يعزف على القصب الحزين الباكي» ولا يزال الكلام عن بكاء القصب مألوفاً إلى وقتنا هذا في أكثر اللغات. وفي التوراة يرثي أرميا

(1) تصوير الحيوانات عازفة على مختلف الآلات الموسيقية كان أمراً شائعاً في الآثار السومرية والبابلية والفينيقية.

خراب موآب بقوله: «إن قلبي يبكي على موآب كالقصب «الناي» وستقام المراثي فوق السطوح، وتعلن الأحزان في الشوارع» «ارميا 48: 36-38»[1].

ولم يقتصر صنع هذه الآلات على القصب، بل تطورت حتى أصبحت في وقت عريق في القدم تصنع من المعدن وخاصة الفضة، وقد وجدت بقايا بعض هذه الآلات الفضية في آثار سومرية قديمة تعود إلى الألف الثاني قبل الميلاد.

أما إستعمال المزمار المزدوج فيعود إلى أواخر الألف الثاني قبل الميلاد. وقد وجدت أقدم بقايا مزمار مزدوج في قبر خاص من قبور مدينة أور، والمزمار مصنوع من الفضة. وبعض أنواع «المجوز» هذه دقيقة الصنع ونحيفة جداً وبعضها قصير لا يتجاوز الثلاثين سنتمترا.

وترينا الرسوم بعض أنواع المزمار المزدوج وقد أمسك به العازف بشكل 7، وقد وجدت آثار هذا النوع بكثرة في رسوم المقابر المصرية القديمة ولا يزال «المجوز» بأشكال متعددة منتشراً في سورية ومصر.

وجاء ذكر هذه المزامير كثيراً في اللوحات التي تعود إلى حوالي القرن الثامن قبل الميلاد، وقد قرن صوت المزمار والناي بالندب والنواح واستدرار عطف الآلهة، وهذا ما جاء في إحدى اللوحات التي تعود إلى القرن الثامن قبل الميلاد:

«لنذهب إلى بيت الله بالندب والنواح، ولترافقنا الصلوات والابتهال، وليرتل الكاهن للآلهة، بمصاحبة الطبل المقدس «اوبو»، والطبل الكبير في المعبد «ليليو»، والمزمار المزدوج، والصنوج ...» وفي لوحة اكتشفت في بقايا العصر السلوقي جاء ما يلي:

«المزمار المزدوج والناي والطبل، ترتفع أصواتها نائحة باكية، نحو القمر، عند الخسوف، كي لا تبتلعه الظلمة....»

ويتفق ذلك مع ما جاء في الشعر الحديث:

فـــدفـــنـــاه بـــيـــن أزرار ورد   ثـم نـحـنـا عـلـيـه بـالـمـزمـار

(1) مع تصرف بنص الترجمة للتوراة الأميركية.

ولا يتبادر إلى الذهن أن آلات النفخ الموسيقية هذه قد استعملت فقط للنواح والبكاء فقد جاء ذكرها في وصف الإحتفالات المدنية المرحة لمصاحبة الغناء والرقص وغير ذلك من الاحتفالات العامة.

ومن أنواع آلات النفخ غير الاعتيادية آلة تدعى «كتمو» أو بالاكادية «قطمو» وهي كالمزمار العادي إلا أن قصبة الصوت فيه مغطاة وذلك لكي لا توضع في الفم مباشرة، وبذلك تشبه البوق الحديث وقد وجد ذكرها في لوحات أشورية تحتوي على سبع عشرة أغنية حب سومرية تغنيها الأصوات النسائية بمصاحبة «القطمو». ولا نزال نجد شبيهات لهذه الآلة الموسيقية في الهند والصين وجاوا وروسيا، حيث تستعمل في الموسيقى الشعبية. وفي جنوب فرنسا، في مقاطعة الباسك، شبيهة لهذه الآلة تدعى «الوكا» والكلمة مأخوذة من العربية «البوق».

وكانت بعض أنواع أخرى من «الزمارات» تدعى «بيتو» منحنية القصبة، وبعضها ينفرج طرفها الأسفل على شكل جرس، كالبوق الحديث أو «الزمر» الذي لا يزال يستعمل لرقص «الدبكة» في أنحاء سورية إلى الآن. ولا يزال يدعى في بعض الأنحاء «سوريا ناي» أو «صرناي» وحرّف الأتراك الإسم إلى «زرنا» ومنه نوع ذو صوت غليظ يدعوه الأتراك «قبازرنا».

وقد ردت الأساطير بعض أنواع هذه المزامير إلى البطل جلقامش الذي سيأتي ذكره فيما بعد.

ومن أشهر أنواع «الزمارات» «الامبوبو» وهي آلة تصنع غالباً من القصب، وكانت تدعى أيضاً «ماليلو» ومعنى الكلمة السامية قصبة الساق، أو عظم الساق، وهذا ما يتفق مع الكلمة اللاتينية (Tibia) التي تعني عظم الساق، وتعني أيضاً آلة النفخ الموسيقية. وأصل هذه الآلة من جبال سورية الساحلية حيث دعيت باللغة الكنعانية القديمة «آبوبا» وتطورت الكلمة إلى امبوبا وامبوبو يقابلها باللغة العربية «انبوب» وقد اشتهرت النساء السوريات بعزفهن على الامبوبو حتى أيام الرومان حيث دعيت عازفات الامبوبو باسم (Ambubajae).

وتشبه «الامبوبو» آلة نفخ أخرى دعيت «جنجرة» أو «جنجيراس» ويختلط استعمال هاتين الآلتين بالأساطير الدينية القديمة، وخاصة بأسطورة عشتار وتموز

«أدونيس» حتى دعيت الإلآهة عشتار باسم «جنجيرة» وفي بعض الأنحاء دعي أدونيس باسم «ابوباس» المشتقة من كلمة «امبوبو» وليس بالمستبعد أن يكون اسم «جنجيرة» هو الذي تطور إلى الاسم الذي يطلقه الرعاة في بعض المناطق السورية على الشبابة، وهو «المنجيرة».

أما آلات النفخ من نوع البوق فقد ظن علماء الآثار أن أصلها مصري وقد دعي البوق أو على الأصح القرن «لمشابهة الآلة لقرن الثور» باللغة المصرية القديمة «ثوبار» وهذا الاسم يشابه الاسم العبراني للبوق «شوقار» الذي كان الكهنة ينفخونه في راس كل شهر وفي كل عيد حسبما جاء في التوراة. وقد اكتشفت بقايا من أقدم الأبواق المصرية في قبر توتعنخ امون يعود تاريخها إلى حوالي 1350 ق.م.

ولكن المنقبين وجدوا مؤخراً في معبد من معابد مدينة ماري على الفرات رسما لأشخاص سومريين يعزفون على آلات منحنية، وهي الأبواق أو القرون.

وتصف لنا إحدى اللوحات التي اكتشفت في أور والتي يرجع تاريخها إلى حوالي 1950 ق.م. أسطورة عريقة في القدم عن ولادة البوق على يد البطل جلقامش.

ففي تطواف جلقامش للتفتيش عن نبات الحياة والخلود، يجد في طريقه شجرة مجوفة إتخذتها العصافير ملجأ لها، ولكن حية رقطاء سكنت في تجويفها. ويأخذ البطل فاسه ويقطع الشجرة ويقتل الحية، ثم يحرق الشحرة هبة للآلهة «اينانا» ولكنه يصنع من أحد جذورها «بوقا» في الأصل الأكادي. «بوقو» ومن أحد أغصانها ما يدعوه «موقو»[1]. ويجتمع أهل المدينة يشهدون ما يجري، فيأمرهم جلقامش بالسكوت المطلق لأن «بوقه سيعطي صوتا» ثم يضع الآلة على الأرض ويرسم حولها دائرة ويذهب إلى بيته ذلك المساء:

«وفي الصباح جاء إلى المكان، حيث رسم الدائرة، وكان أهل المدينة سكوتاً كأن على رؤوسهم الطير، ولكن بنتا صغيرة ابتدأت تبكي، فما كان من

(1) لعله يقصد بالموقو الجزء الذي يعطي الصوت، وبالبوقو الجزء الذي يخرج الصوت ويضخمه - الجذع الذي يهتز فيه الهواء .

البوق «البوقو والموقو» إلا أن اختفى، في الهوة السحيقة، فمد يده، ولكنه لم يتمكن من الوصول إليه، فبكى جلقامش، وعلت وجهه كآبة مرة، وقال من لي بمن يأتيني بك يا بوقي العزيز، من لي بمن يرجعك الي من العالم الاسفل. فقال له انكيدو، خادمه الامين: كفكف دموعك، ولا يحزن قلبك، فاني قد سمعت صوت البوق آتياً من الاعماق، ومن باطن الأرض طرقت أذني انغامه...»

ويتضح من هذا الوصف أن البوق آلة سحرية لها صفة الدعوة، حتى من العالم الاخر. وهذا ما يتفق مع استعمال البوق في دعوة الالهة. والإحتفالات الدينية. ففي الأسطورة، نجد أن انكيدو، الذي كان قد مات «وذهب إلى العالم السفلي» قد خاطبه جلقامش بصوت البوق الذي نزل إليه في عالمه.

وفي الموسيقى الحديثة نرى أن صوت البوق يعبر، إما عن نداء إلى الشجاعة والتضحية، كما هي الحال في الموسيقى العسكرية، وإمّا عن نداء عميق صادر من عالم آخر، كما هي الحال في بعض المقطوعات السيمفونية.

وفي أسطورة عشتار، جاء ذكر آلات الموسيقى العسكرية تحت أسماء: بوقو - موقو- قيزالو. ودلت اللوحات على وجود آلات أخرى من نوع البوق تصنع من قرون الحيوانات وتدعى «سيئيم» أو (سي.ام.دا) بمعنى القرن ذي الصوت، وقد دعيت مثل هذه الآلة باللغات السورية السامية، القديمة «شحلو» بمعنى الدعوة والصوت الجهوري، ومن أسمائها «نبوء» بمعنى الدعوة أو الإعلان «ومنها الكلمة العربية نبأ بمعنى الخبر»، وقد صنعت هذه الآلات فيما بعد من النحاس، ووجدت أوصاف هذه الآلات النحاسية في كتابات تعود إلى سنة 2275 ق.م. وتصف بعض الكتابات، بعد ذلك التاريخ، آلات صنعت من الذهب.

وكانت هذه الأبواق تستعمل بمصاحبة الطبل الكبير، «آلا» في الهيكل، وفي لوحة كركميش «جرابلس» التي يعود تاريخها إلى حوالي 1250 ق.م. نرى رجلين يعزفان على الأبواق المنحنية بمصاحبة الطبل الكبير.

وآخر آلات النفخ الموسيقية، ولكن ليست أقلها اهمية هي «القرن» من اللفظة السومرية القديمة «قرن» - بفتح القاف والراء - واللفظة الأكادية «قرنو»

وقد جاء ذكرها في مجموعة رسائل فرعون امينوفيس الثالث، ففي رسالة من الملك «جوشراتا» ملك الميتانيين» شمالي سورية» يقدم الملك السوري إلى زميله المصري هدايا بمناسبة تزويجه ابنته (تاتوجيا) سنة 1380 ق.م. وكان من جملة الهدايا، ومن اثمنها آلتان من نوع القرن، تصفهما الرسالة وصفا مسهباً. فقد صنع فم البوق «باتو» أو «موقو» من القصب المربوط من الصفصاف، وصنع جسم القرن «قيرالو» (لتضخيم الصوت) على شكل جرس من الخشب الثمين المنزل بالذهب. وقد ربطت احدى الآلات بحزام من الذهب الخالص.

ولا يزال إسم «قرن» يطلق على آلات موسيقية مشابهة في ايران والهند. وقد يكون إسم الآلة الموسيقية في الأوركسترا الحديثة (Cornet) وهي ما تترجم أحياناً إلى العربية من الايطالية بـ«كرنيطة»، مشتقا من كلمة «قرن».

ومن الأبواق التي استعملت للإعلان في الحرب عند حصار المدن، آلة مستطيلة يزيد طولها عن نصف متر، جاء ذكرها في وصف حملات سنحاريب، ووجدت صورتها في لوحة تمثل نقل تمثالين عظيمين للثور المقدس لكي يوضعا في مدخل المدينة.

الآلات الوترية

عند تقديرنا لمدى ما وصل إليه الرقي الفني في أمة من الأمم نلجأ إلى تقدير الجمال والدقة والمنفعة والمتعة فيما صنعته تلك الأمة. وفي ميدان الموسيقى نجد دقة الصنع والجمال في الآلات الموسيقية ذات الأوتار، فهي عدا عن كونها تصاحب الغناء وتجعل من اللحن نشيدا علويا، تحمل جمالاً في الشكل وزخرفا يوافق ما وجدت لأجله هذه الآلات النبيلة.

والآلات الموسيقية الوترية التي وجدت في خرائب سومر ثم في بابل وآشور وفينيقية وآرام تدل على ذوق فني راق وعلى عناية كبرى بصنع هذه الآلات وزخرفتها وتنميقها لكي يوافق جمال صوتها جمال الشكل. وتكشف الكتابات القديمة عن المركز العالي الذي كان لهذه الآلات في نفوس الفنانين والشعب عموماً.

فالآلات الوترية هي الآلات «الارستقراطية» في الموسيقى لأنها أصعب

صنعاً وأغلى ثمناً ولأن أداء الألحان عليها يتطلب علماً ومراناً وذوقاً مرهفاً. وهي فضلاً عن ذلك قابلة إما لسوء الاستعمال أو من تقلبات الطقس. وأوتارها تتطلب من العازف عناية إضافية في «الدوزان» وفي تغيير ما يلحقه العطب منها.

يصعب على الباحث تعداد آلات الأوتار القديمة لاختلاط أسمائها بعضها ببعض على مرور الأجيال، وسأحاول أن أعدد بعضها مع مقابلتها بأسماء الآلات الوترية باللغة العربية، مع العلم أن إسماً واحدا قد يستعمل للدلالة على أكثر من نوع واحد من أنواع ذوات الأوتار القديمة.

أما الآلة التي جاء ذكرها في أقدم الكتابات السومرية التي تعود إلى الألف الثالث وآخر الألف الثاني قبل الميلاد، فهي آلة تشبه القوس، تصنع من الخشب وتشد بين طرفي القوس أوتار مختلفة الطول ينقر عليها العازف باصابعه.

وقد كانت جميع الآلات الوترية القديمة ينقر عليها بالاصابع، فقد مضت ثلاثة آلاف من السنين قبل أن يشيع استعمال القوس لاخراج صوت متواصل بجره على الوتر.

أما الإسم السومري القديم لهذه الآلة فقد جاء بأشكال عديدة فدعيت أحياناً (قيش - زق - صال) واختصر الإسم إلى مقطع واحد (آل) وهذه اللفظة تعني صوت أو موسيقى. وفي أحد الأشعار القديمة في مدح هذه الآلة، ذكر تاريخها بأسطورة تعود باختراعها إلى الاله «انليل» الذي علم الناس كيفية صنعها والعزف عليها. وقد صنع رأسها من اللازورد.

«أما صوت أوتارها الغليظة فكصوت الثور،
وصدرها كصدر فلاح قوي،
تغني لها أغاني الأقدار،
وتشع بضيائها كالنجوم،
قدّسها الآلهة،
في النهار، تعزف عليها النبوءات في الهيكل،
وفي الليل، تملأ الأرض غناءاً..»

وقد خصصت هذه الآلة في الهيكل لإعلان قرارات الإله (انليل) الذي لا

مرد لحكمه. وتعني اللفظة السومرية (زق صال) التي هي إسم هذه الآلة، الشرف والمجد.

واكتشفت أشكال متأخرة منها في مقابر مدن سومر، كان أهمها تلك التي وجدت في أحد مقابر أور، صدرها (بيت الصوت) مصنوع من الذهب الخالص بشكل ثور دقيق الصنع، مرصع باللازورد والحجارة الكريمة.

وتعددت احجام هذه الآلات، التي لا نجد لها شبيهاً في (الأوركسترا) الحديثة سوى ال (Harp)، فكان بعضها يحمل بواسطة حزام يشد إلى الكتف لكي يتمكن العازف من استعمالها أثناء سيره في المواكب والاستعراضات، وبعضها كان كبيراً جداً يوضع في الهيكل، ويعزف عليه العازف واقفاً. وهذا النوع، هو ما صوره بكثرة المصريون القدماء على جدران المعابد، فقد اقتبسوا استعمال هذه الآلة، وجعلوها وقفاً على الهياكل والأناشيد الدينية. ولكن الصور المصرية القديمة ترينا أيضاً اشخاصا كنعانيين، يسيرون في قافلة، ويحملون قيثارات صغيرة يعزفون عليها أثناء تجوالهم، إن في تجارة، أو في عبادة.

وتطور شكل هذه الآلة فنجد بين بقايا الآلات المكتشفة في بابل وآشور وماري واوغاريت، وفي صور الكنعانيين في المعابد المصرية آلة الهارب (Harp) الحديثة. وكان إسمها، كما جاء في آثار بابل، باللغة الاكادية (زكال) أو (جقال) بتشديد القاف، ثم تطور الاسم في اللغات السامية الأخرى إلى (جنقال) أو (جنكال)، وعاش الإسم في نوع مشابه بعض المشابهة من الآلات الموسيقية في الهند (تشنك) وفي بلاد الفرس (جنك). واقتبس العرب الاسم الفارسي (جنك، جمعها جنوك)(*)، قال الشاعر:

زحمة العود والجنوك عليه   وصلاة الطور والمزمار

ومن أشكال هذه الآلة، شكل يشبه الطنبور، إلا أن رقبته محنية بشكل قوس. وتدعى هذه الآلة (ميريتو) في الاكادية والسومرية، وكان العازف يحملها على

(*) ليس (الجنك) الحديث آلة وترية، بل آلة تستعمل في ضبط الايقاع، ولكنها في الشكل تشبه زاوية مدت قضبان بين طرفيها.

الكتف ويعزف عليها بالأصابع. وهذه الآلة انتشرت على الساحل السوري قديماً، واقتبسها العبرانيون من كنعان ودعوها (بنل) من الاسم الكنعاني القديم الذي يعني شكل القرعة أو القنينة. ثم اقتبسها اليونان ودعوها (نبلا) والرومان (نبليوم). وقد وجدت صورة (نبليوم) على جدران مدينة بومباي بايطاليا. وجاء ذكرها في مواضع عديدة في توراة اليهود الذين استعملوها لمصاحبة مرتل المزامير.

أما عدد الأوتار في كل من هذه الآلات التي مر ذكرها فيختلف بحسب نوعها. وكثيرا ما دعيت الآلات باسماء تدل على عدد أوتارها فمنها نوع دعاه الآشوريون (شاليشتو)، أي ثلاثة أوتار، ونوع آخر انتشر استعماله كثيراً في العصور المتأخرة دعي (عشيرتو) أي عشرة أوتار.

وقد انتقلت طريقة تسمية الآلات على حسب عدد الأوتار إلى اللغات الفارسية والهندية، فنجد عند الفرس أسماء البنجتار «خمسة، والجهارتار «اربعة» والشاشتار «ستة» وجاء في التوراة «صموئيل الأول» ذكر آلة دعيت «شاليش» وهي طنبور بثلاثة أوتار.

ومن أشهر هذه الأعواد، آلة ذات سبعة أوتار دعاها البابليون «سابيتو» من العدد سبعة. واسمها بالكلدانية «سبعكا» وبالآرامية «شبعكا». ونشر استعمالها الفينيقيون عبر البحار تحت اسم «سبعكا» أو «سبكا». وحوّر اليونان الكلمة بعد اقتباسهم استعمال الآلة من الفينيقيين إلى «سمبوكا» وعنهم اخذها الرومان واشتهرت لديهم كثيراً، وتسمى الآن «بالعربية «السمبوك».

ومن أنواع الآلات الوترية التي شاع استعمالها في سورية منذ العصر السومري، نوع من القيثارة، أو ما يدعى باللغات الأوروبية (Lyric) أما إسمها السومري فيتركب من ثلاثة مقاطع «قيش - آل - غار» ويعنى الآلة الخشبية التي تصنع الموسيقى. وقد وجدت آثار وصور مختلفة لهذه الآلة. بعضها كبير وبعضها صغير، وبعضها تعزف عليه الحيوانات. ووجدت احداها في مقابر أور، مزينة بزخارف دقيقة الصنع ومنزلة بالفضة والذهب، وفي تل حلف، قرب منابع الخابور، وجدت صورة أسد يعزف على «ليرا» مستطيلة الشكل ذات خمسة أوتار.

وقد اعتبر اليونان هذه الآلة (Lyric) رمزاً للموسيقى وصوروا آلهة النغم

دوما مع احداها. ومن هذه اللفظة جاءت الكلمة التي تطلق على الشعر الغنائي الذي يعتمد على سهولة الوزن والقافية وعذوبة المعنى (Lyric).

وكلمة «لير» هذه ليست يونانية الأصل، فليس في اللغة اليونانية أي جذر أصيل تعود إليه هذه اللفظة(*)، ولعلها أتت من تحوير اللفظة السومرية القديمة «ألغار» خلال تنقلها عبر السنين من شعب إلى شعب حتى وصلت إلى اليونان بهذ الشكل.

وقد وجدت هذه الآلة في أشكال متعددة جداً في جميع أنحاء سورية، بعضها صغير وبعضها ضخم جداً، ويختلف عدد أوتارها اختلافاً كبيراً.

ولم ينتشر هذا النوع في شرق وأواسط آسيا، كما انتشرت أنواع العود التي مر بحثها، بل انحصر استعمالها في شعوب الشرق الأوسط، وخاصة السوريين. واقتبس اليهود هذه الآلة عن الكنعانيين الذين دعوها « قنور»(**) وشاع إستعمالها كثيراً لديهم حتى اعتبروها آلتهم القومية الخاصة، وفي عصورهم المتأخرة نقشوا صورتها على النقود.

وتدل الصور المصرية في «بني حسن» على شيوع إستعمال هذه القيثارة في سورية، إذ تصور كنعانيين يعزفون عليها اثناء تجوالهم في رحلة تجارية.

ودلت التحريات الأثرية على قدم شيوع هذه الآلة بين سكان سورية الشمالية، ومن المرجح أن يكون السومريون قد أخذوا هذه الآلة وأدخلوا عليها تحسينات من حيث الشكل، وصنعوا منها أشكالاً ضخمة، على شكل الثور المقدس وزينوها، ورصّعوها بالذهب والجواهر.

وحمل الفينيقيون معهم «القنور» عبر البحر السوري إلى اليونان، وأخذ هؤلاء عنهم هذه الآلة ضمن ما أخذوه من أسباب المدنية، وأصبحت «القيثارة»(***)، من أشهر ما استعملوا من آلات الأوتار، وصار اسمها ورسمها مرادفاً لكلمة موسيقى.

(*) انظر دائرة المعارف البريطانية تحت (Lyric)

(**) تطلق لفظة (قنور) أو (كنور) في العبرانية اليوم على الكمان.

(***) لفظة قيثارة في الأصل سامية المنشأ اقتبسها اليونان عن سورية (دائرة المعارف البريطانية Cithara).

واستعمل القدماء القيثارة لمرافقة المغني. قال الشاعر، في ترنيمة إلى عشتار «2100 ق.م.».

«سأتكلم معك يا إلاهتي،

مع صوت القيثارة «آل غار»

الذي يفيض عذوبة وحلاوة»

وفي مرسوم تعيين رئيس الموسيقيين في الهيكل، يأمره الملك السومري «غوديا» أن يطرد من الهيكل المقدس الوجوم والحزن بصوت القيثارة «آل غار».

واستعملت القيثارة أيضاً لموسيقى الرقص، وفي الإحتفالات المدنية، ولكن ليس إلى الحد الذي استعمل فيه العود.

أمّا الآلات الموسيقية من نوع العود وهي كل آلة لها صندوق ورقبة طويلة شدت عليها أوتار يجري إخراج الأنغام عليها بتحديد طول الوتر بواسطة الأصابع، فقد كانت من أقدم الآلات التي استعملها الإنسان، وربما أخذت فكرة العود عن القوس والوتر المشدود إليه، الذي كان يحدث صوتاً مختلفاً كلما شدّ على أحد أطرافه باليد.

ولهذا نجد أن من أسماء العود عند قدماء السوريين، إسم يعني القوس «بان». ودعا السومريون احدى هذه الآلات ذات الرقبة الطويلة وصندوق الصوت الصغير «بان - طور» «بان» بمعنى القوس «وطور» بمعنى صغير. وأخذ اليونان هذه الآلة بواسطة الساحل السوري ودعوها «باندورا». ولا تزال مثل هذه الآلة تدعى في أرمينيا «باندير» وفي جورجيا بالقوقاس «بانتوري». أما الفرس فاقتبسوا الآلة وحرفوا إسمها بتغيير ترتيب مقاطعها فصارت عندهم «طان بور» وهي ما يدعى بالعربية، «طنبور» وهو البزق.

أما الآلات الوترية من نوع القانون «المتعددة الأوتار» فتعود إلى عصر ما بعد السومريين. وقد وجدت صورة لقانون قديم في علبة من العاج فينيقية الصنع وجدت في قصر نمرود، يعود تاريخها إلى القرن التاسع قبل الميلاد. وقد اكتشفت آثار لأنواع من القانون في الصين تعود إلى ما قبل هذا التاريخ.

ومن هذه الآلات ما يعزف عليه نقراً بالأصابع كالقانون ومنها ما يعزف

عليه قرعاً بمطرقة خشبية، وهو السنطير. وقد جاء في التوراة (دانيال 5 : 3) وصفا لإحتقال إقامه الملك الاشوري نبوخذنصّر، ذكرت فيه الآلات الموسيقية المختلفة. يقول منادي الملك: عندما تسمعون صوت القرن، والناي، والعود، والرباب، والسنطير، والمزمار، وكل أنواع العزف....

ومن الآلات التي اقتبسها اليهود عن الكنعانيين آلة دعيت (الجتية) وجاء ذكرها في رأس بعض المزامير (مزامير 8 و 81 و84) كالآلة التي تصاحب الغناء. ولا نعلم تماماً ما هو شكل هذه الآلة أو أوصافها، ولكن اسمها مأخوذ من (جت) وهو إسم بلد كنعانية في فلسطين.

أما الآلات التي يعزف عليها (بجر القوس) كالكمنجة والرباب وسواها، فتدخل في التاريخ حديثاً ولذلك فإنني أضرب عنها صفحاً الآن.

السّلم الموسيقي

بحثنا فيما سبق، عن الآلات الموسيقية في الحضارة السورية القديمة ورأينا إلى أي حد من الإتقان والتنويع والأهمية وصلت هذه الآلات.

والآلة الموسيقية، في بحث كهذا، عن تاريخ موسيقى اندثرت أصواتها، ولم يبق منها سوى ذكرها يتردد قليلاً في اللوحات الفخارية القديمة وعلى جدران المعابد، هي الأساس الذي نبني عليه استنتاجنا في معرفة مركز الموسيقى، ورقيها، خصوصاً من الناحية الفنية. وعلى ما علمنا من خصائص الآلات الموسيقية القديمة نبني حكمنا فيما يختص بالسلم الموسيقي.

ولا يمكننا أن نتصور أن شعباً وصل في تلك العصور السحيقة، إلى ما وصل إليه السوريون من سومريين وبابليين وآشوريين وكنعانيين من علو في الحضارة وفي كل ما يختص بها من العلوم والفنون، ثم تكون موسيقاه وأنغامه خليطاً مشوشاً من الألحان التي لا ترتكز على ترتيب علمي معروف ولا تتبع قواعد الفن الرياضية خاصة و«أنهم في باقي الفنون قد وصلوا إلى درجة عالية في التعبير عن الجمال».

وأنواع السلم الموسيقي عديدة. ولسنا هنا في معرض تفضيل أحدها على الآخر، لأن الفكرة الموسيقية تأتي في درجة من الأهمية أعلى جداً من الواسطة التي تخرج فيها الفكرة، مثل ذلك الفكرة الأدبية واللغة أو الأسلوب الإنشائي.

ومن المعروف أن أشهر أنواع السلم الموسيقي نوعان، سندعوهما بعدد درجات كل منها: السباعي Heptatonic والخماسي Pentatonic وهذا الأخير هو ما يستعمل في موسيقى الصين واليابان وجنوب آسيا، وفي بعض مناطق أفريقيا، كالسودان.

ويرجح العلماء المختصون أن السلّم الموسيقي الأول الذي استعمله الإنسان كان خماسياً. ولكن من المسلم به الآن، أنه وإن كانت شعوب شرقي أفريقيا وجنوبي آسيا، لا تزال تستعمل هذا السلم الخماسي، فإن بعض الشعوب الأخرى استعملت في موسيقاها سلماً سباعياً منذ أقدم عصورها.

وفي تاريخ الموسيقى الصينية ظاهرة غريبة تسترعي الإنتباه. فمع أن الصينيين الآن يستعملون سلماً خماسياً إلا أنهم في تاريخهم القديم، كانوا يستعملون السلم السباعي الذي تستعمله الموسيقى الحديثة، وقد جاء ذكر ذلك في بعض كتب التاريخ الصينية القديمة. وقد كتب الامي «تساي يو» في القرن السادس عشر، عن هذا الموضوع مستشهداً بنصوص تاريخية صينية للبرهان على أن أجداده استعملوا سلماً موسيقياً مؤلفاً من سبع درجات إلى أن أصدر أحد أباطرة الصين من سلالة «سنغ» في القرن الخامس عشر، أمراً بجعل السلم الموسيقي يتألف من خمسة أصوات، وصار ذلك أمراً نافذاً مع أن الآلات الصينية القديمة تظهر بوضوح أنها كانت تستعمل لإخراج سبعة مقامات مختلفة، لا خمسة.

ويعود المؤرخون بأصل الموسيقى إلى ما اقتبسه هؤلاء منذ أقدم العصور من مناطق آسيا الغربية. ويدعم هذا الرأي ما رأيناه من تشابه في أشكال وأسماء بعض الآلات الموسيقية السومرية القديمة مع آلات صينية. ويزعم بعض المؤرخين أن الصينيين قد هاجروا منذ العصور القديمة من أواسط آسيا كما هاجر السومريون أيضاً من تلك المناطق، فيجعلون مرتفعات آسيا الوسطى اصلا لشعوب آسيا جميعاً، شرقاً وغرباً وجنوباً.

والمهم في الأمر، أن السلم الموسيقي الصيني القديم كان سباعياً كما يدل على ذلك الناي القصير المعروف باسم «تي» ذي الثلاثة ثقوب والذي يخرج كافة مقامات السلم السباعي. وقد اكتشف شبيه قديم لهذا الناي في سومر، ولا يقتصر الشبه بينهما على الشكل، وعدد الثقوب وترتيبها بل يدل الإسم السومري هو «تي كي»(*)، على أن إستعمال هذه الآلة قد انتقل من ضفاف الفرات إلى

(*) وقد أتينا على ذكره في البحث عن آلات النفخ.

ضفاف اليانغتسي خلال السنين(*)، وعلى أن السلم الموسيقي الذي استعمل في سورية القديمة كالسلم الموسيقي الذي استعمل في الصين القديمة، كان سباعياً إلا أن المقامات السبع لا تزال تستعمل في سورية إلى الآن، وفي أكثر أنحاء العالم، بينما عادت الصين - في الأمر غرابة يصعب تفسيرها - إلى الأخذ بمبدأ المقامات الخمسة.

أما هذا الناي السومري القديم، فقد دعي أيضاً باسم «أيمين أه» وكلمة أيمين تعني سبعة بينما «أه» فتعني الصوت. وهكذا يعنى اسم الناي «ذو الأصوات السبعة» وهذا دليل على أن السلم الموسيقي حتى إلى بدء العصر السومري كان سباعياً كاملاً.

والمعلوم أن اليهود عند دخولهم فلسطين اقتبسوا أصول الموسيقى عن الكنعانيين. وقد كانوا ينشدون التوراة على أسس السلم الموسيقي الكنعاني. وفي شمالي أوروبا بعض جيوب المجتمعات اليهودية التي لا تزال تحتفظ بعادات وتقاليد اليهود منذ أيام عزرا «القرن الخامس قبل الميلاد» ومن هذه التقاليد طريقة الإنشاد الديني التي يتوارثونها أباً عن جد. ولا تزال هذه الأناشيد وإن بدت بدائية بالنسبة إلى الموسيقى الحديثة، تعتمد على السلم الموسيقي السباعي.

والفارق الوحيد بين السلم الموسيقي السباعي في هذه الأناشيد اليهودية القديمة، أو فيما يخرجه الناي المدعو «تي كي»(**)، من أصوات السلم، وبين السلم الموسيقي الغربي في البيانو بمقدار نصف درجة تقريباً.

وارتفاع المقام الرابع نصف درجة موجود في الموسيقى الهندية الحديثة ويعود إلى أقدم ما تمكن المؤرخون الرجوع إليه في تاريخها. كما أن بعض

(*) في الألف الثالث قبل الميلاد أرسل الإمبراطور «هوانغ تي» وزيره المختص بالشؤون الفنية «لنغ لون» عبر جبال كون لون في اواسط آسيا ليدرس فنون الشعوب في الغرب، واتصل بشعب (ربما في شمال فارس) واخذ عنهم سلمهم الموسيقي، وعدل ترتيب الثقوب في الناي ليطابق الترتيب الجديد. (قصة صينية ذكرتها أكثر المراجع الموسيقية في بحثها عن الموسيقى الصينية).

(**) لم يتمكن المنقبون من إيجاد الناي سليماً من العطب، ولكن الخبراء بنوا نايا جديداً بنفس المقاييس، وبنفس الترتيب للثقوب، وهو ما استعملوه لإخراج أصوات السلم الموسيقي.

الأغاني القديمة في كوريا تظهر هذا الفرق(*) ولا تزال بعض الأغاني على الساحل الجنوبي للجزيرة العربية تسير على هذا السلم(**)، فلا بد أن تكون العبقرية الرياضية في بابل قد تضافرت مع الإحساس المرهف بالجمال لإنتاج سلّم موسيقي كامل من الناحيتين الرياضية والفنية.

أما في الحضارات التي تأثرت مباشرة بالحضارة السورية أو كانت ربيبتها، كحضارات إيران واليونان والعرب، فلا نجد أثراً لهذا السلم الموسيقي ذي المقام الرابع المرتفع.

ومما يثبت نظرية استعمال السلم السباعي في الموسيقى السورية القديمة أن أكثر صور آلات الأوتار التي خلفتها لنا تلك الحضارة في النقوش والتماثيل، تدل على وجود عدد من الأوتار يتفق مع استعمال هذا السلم. وكانت بعض هذه الآلات تحتوي على سبعة أوتار وبعضها على أربعة عشر وتراً، وفي أحد الرسوم نرى صورة عود كبير يحتوي على وأحد وعشرين وتراً أي ثلاثة دواوين كاملة. وفي بعض الرسوم التي تعود إلى العصر البابلي، نجد أعواداً ذات ثمانية أوتار، أي أنها تحتوي على ديوان كامل ذي سبعة مقامات بالإضافة إلى جواب الوتر الأول.

وفي بعض الصور للأسرى السوريين في مصر نجدهم يحملون أعوادا لها خمسة أوتار فقط، ويمكن تفسير ذلك على شكلين: أولا: عدم الدقة في رسم الأوتار كاملة لصغر الرسم، وثانيا: وهو احتمال ضعيف، أن السلم الخماسي كان يستعمل أيضاً جنباً إلى جنب مع السلم السباعي في الموسيقى السورية القديمة.

ومهما تعمقنا في البحث عن أصول السلم الموسيقي، فإننا لن نصل إلى نتيجة وافية تقطع كل شك، وذلك لأن الصوت، بما له من صفة الزمنية، لا يمكن حصره لكي تدرسه الأجيال الحاضرة وتقرر رأياً بشأنه.

(*) يستعمل الموسيقيون في الغرب هذا السلم احيانا. ويدعى هذا الارتفاع في المقام الرابع Tritone وهو يخالف قواعد التناغم والمصاحبة الموسيقية في الغرب. وقد حرم استعماله في الكنائس في العصور الوسطى ودعي أحياناً باسم «الشيطان في الموسيقى».

(**) ذكر بعض هذه الأغاني توماس في كتابه العربية السعيدة Arabua Felix.

ومهما كان أمر السلم الموسيقي في الموسيقى السورية القديمة فإنه من الواضح أن السوريين «حتى إلى عصر السومريين القديم، كانت لديهم موسيقى راقية مدروسة، ثم إن الأمر يعود إلى براعة العازف وتمرن السامع وتذوقه للفن»(*)، وهذا ما يدخل في باب البحث عن مركز الموسيقى المعنوي في المجتمع السوري القديم في فصل قادم.

(*) غالبن: موسيقى السومريين والبابليين والآشوريين.

تدوين الموسيقى

لا بد للباحث في تاريخ الموسيقى السورية القديمة من التساؤل عما إذا كان قد توصل هؤلاء المغامرون في ميادين العلم والفن والفلسفة إلى كتابة الموسيقى لنقل اللحن مدوناً بدلاً من نقله اعتماداً على السمع فقط.

ونحن نميل إلى الإعتقاد بأن السوريين القدماء إكتشفوا طريقة لتدوين الموسيقى بناء على ما رأينا من علو كعبهم في هذا العلم، ومن اهتمامهم الزائد بالموسيقى كفنّ يؤثر تأثيراً مباشراً على جميع نواحي حياتهم اجتماعياً وأدبياً ودينياً.

ولكن إندثار أكثر الآثار التي خلّفوها يجعل الباحثين في الأمر في حيرة، لعدم وجود الدليل الكافي والبرهان القاطع على حروف أو إشارات استعملت كرموز للمقامات الموسيقية. ولعل التنقيب في الأرض السورية سيكشف في المستقبل عن دليل قاطع على ما يرجحه العلماء الاثريون والمؤرخون من أن كتابة الموسيقى كانت علماً معروفاً - وإن كان محدود الإستعمال - في سورية لثلاثة أو أربعة آلاف خلت من السنين.

وقد كان العالم، لوقت غير بعيد، يرد أصل كل العلوم إلى اليونان، ومن ذلك أصول كتابة الموسيقى التي استعمل اليونان لها حروفهم الهجائية وبعض الحركات الأخرى. ولا يزال شكل من أشكال هذا التدوين الموسيقي يستعمل في تدوين الأنغام الكنسية البيزنطية في بعض الكنائس الشرقية الأرثوذكسية.

أما أن اليونان لم يكونوا أول من استعملوا الحروف الهجائية في تدوين الموسيقى فقد ثبت الآن لأن هذه الطريقة كانت شائعة في الهند قبل بدء تاريخ الحضارة اليونانية.

وإذا عدنا إلى البحث في أقدم الأمثلة المتوفرة لدى علماء التاريخ عن

ألحان موسيقية يونانية مدونة بواسطة الأحرف الهجائية، وجدنا أنها حروف يونانية قديمة دورية Dorian يظهر فيها بوضوح التأثير الفينيقي(*)، وقد كتب اللحن للعزف على قيثارة ذات ستة عشر وتراً، أي لسلّم موسيقي من ديوانين كاملين ومقامين إضافيين. وهكذا فانهم استعملوا لكتابة الموسيقى في أول أشكالها ستة عشر حرفاً هجائياً من الأحرف التي أخذها اليونان عن السوريين.

فالطريقة الأكثر قدما في التدوين الموسيقي هي طريقة إستعمال الأحرف، وهي التي وجدت على اللوحة السومرية التي وجدت في مكتبة أشوربانيبال والتي تحتوي على نشيد الخليقة والتي سيأتي ذكرها مطولاً فيما بعد وهي الطريقة التي استعملها اليونان أول ما استعملوا من طرق لتدوين الموسيقى، وهي أيضاً الطريقة التي لا تزال شائعة في الموسيقى الهندية.

فالأحرف تدل على مراكز الأصوات الموسيقية «أي المقامات» ولا تدل على طول الصوت الزمني، أو المسافة الصوتية بين مقامين ولتفادي هذا النص نوعاً ما، استعمل اليونان في عصورهم المتأخرة، إشارات تضاف إلى الحروف فتدل على صعود الصوت أو هبوطه. وفي بعض الحالات تضاف حروف علة على الحروف الأصلية للدلالة على المسافة الصوتية، كما هي الحال في الطريقة الهندية، والطريقة التي استعملها الفرس اقتباساً عن اليونان، الذين أخذوها من الحضارة السورية القديمة.

وقد أضاع اليونان هذه الطريقة في تدوين الموسيقى، بعد أن بقيت مستعملة في الشرق في زمن الدور الهلنستي، ومنه انتقلت إلى الفرس واستمرت في سورية في الدور العربي فقد ذكر بوثيوس، العالم الموسيقي اليوناني في القرن السادس بعد الميلاد أن قومه استعملوا منذ القديم طريقة لكتابة الموسيقى، ولكنها اندثرت قبل زمانه بمئتين أو ثلاثمئة من السنين.

ولكن كتابة الموسيقى بالأحرف لم تكن كافية، كما ذكرنا للإشارة إلى ارتفاع الصوت وانخفاضه، بصورة واضحة، ولذلك فقد نشأت في سورية على الأغلب، بعد العصر المسيحي، طريقة جديدة لكتابة اللحن، واستعملت

(*) غالبن: موسيقى السومريين وخلفائهم، من 43 وقاموس غروفز Notation.

خصيصاً في الموسيقى الكنسية فيما بعد. ولما كانت الألحان تتناقل بالسماع، فقد كانت الكتابة الموسيقية تهدف إلى تذكير المنشد أو الموسيقي باللحن، من إرتفاع أو انخفاض في الصوت، ومن مسافة صوتية بين مقامين. أما الطول الزمني للصوت فقد كان، في الإنشاد، غالباً ما يتبع المقطع الشعري وموسيقى الكلمات، هذه الموسيقى التي تتميز بها اللغات السامية كالسريانية والعربية. ولذلك لم يحاول القدماء محاولة جدية في التعبير عنه بواسطة الإشارات الموسيقية.

وهكذا ظهرت طريقة التدوين الموسيقي الجديدة بواسطة إشارات من خطوط مختلفة الاتجاهات ونقط مختلفة العدد والموقع بالنسبة للخطوط.

وانتشرت هذه الطريقة مع الإنتشار الديني في الكنائس المسيحية في بلدان أوروبا، وهذه الطريقة هي ما دعاها اليونان باسم «نيوما» Neuma وإذا بحثنا في أصل هذه الكلمة وجدنا أنها تشابه الكلمة السريانية التي تدل على اللحن - أي على ديوان موسيقي بترتيب خاص من حيث تتابع المسافات الصوتية - وهي «نعم» أو «نعمو» (بتسكين العين) - وهي في اللغة العربية «نغم» - حيث يحل حرف u محل حرف العين الذي لا يوجد له مقابل في اليونانية(*).

هذه الإشارات التي تدل على النغم Neumes هي التي تطورت تحت تأثير الكنيسة المسيحية في إيطاليا وغرب أوروبا إلى ما يعرف الآن «بالنوته» بعد أن تطورت في اشكالها بعض التطور وأضيف إليها خمسة خطوط لتعيين مراكز الأصوات بالنسبة للآلات، وإشارات لتعيين المدة الزمنية في كل «نوته».

ولم يتأكد العلماء إلى الآن مما إذا كان المصريون القدماء قد اخترعوا طريقة لكتابة الموسيقى أم لا، بالرغم من أن الحفريات الأثرية في مصر قد بلغت غايتها تقريباً.

ولكن بعض المهتمين بآثار الشعوب القديمة وبالموسيقى القديمة، توصلوا إلى الاقتناع بأن كتابة الموسيقى لا بد أنها كانت معروفة في سورية حتى في

(*) يرد قاموس هارفرد الموسيقي كلمة Nenme إلى الكلمة اليونانية Pneume التي تعني النفس (الهواء) ولكن قاموس غروفز الموسيقي يفرق بين الكلمتين، ولا يرد كلمة Nenme إلى أي أصل.

العصر السومري والأكادي، أي قبل أربعة آلاف من السنين. ومن هؤلاء العالم الألماني الدكتور كورت ساكس الذي تعمق في البحث عن موسيقى السوريين القدماء بناء على آثار بابل وسومر وخرج من أبحاثه بنظريات جديدة عن سلم موسيقي شديد التعقيد وعن طريقة لتدوين درجات هذا السلم معقدة هي أيضاً، تعتمد على الأحرف المسمارية البابلية. وقد لاقت نظريات الدكتور ساكس معارضة قوية ففي كتاب للأستاذ لاندسبركر الألماني جاء أن البابليين لم يتمكنوا من الوصول بالموسيقى إلى هذا الحد الذي يدعي الدكتور ساكس أنهم توصلوا إليه وأن الأحرف التي يترجمها الدكتور ساكس على أنها إشارات موسيقية لا يمكن أن تكون كذلك. وأن معاني هذه الأحرف والإشارات لا يمكن أن تعرف الآن بعد مرور آلاف السنين عليها.

ومع أن الأستاذ لاندسبركر يهدم نظرية الدكتور ساكس بشأن الإشارات التي وجدت على هامش لوحة من اللوحات التي اكتشفت في مكتبة آشور بانيبال والتي تحتوي على أحد الأشغال الرائعة في وصف الخليقة، فإنه أي الأستاذ، لا يأتي بنظرية إيجابية بهذا الشأن بل يكتفي بالقول إن الزمان قد عفى على معاني هذه الإشارات المبهمة التي دخلت الآن في حكم معميات الالغاز.

وقد تعاقب العلماء والباحثون على دراسة هذه اللوحة التي تحتوي على قصة الخليقة وعلى الإشارات المبهمة في الهامش والتي احتفظ بها متحف برلين، فقال بعضهم إن الأحرف التي في الهامش استعملت كدليل للناسخين الذين نقلوا محتويات اللوحة من لوحة أخرى، ولفائدة غيرهم من الناسخين الذين يودون نقلها إلى لوحات أخرى.

أما الأستاذ (غالبن) فقد قام بدراسة هذه الأحرف والإشارات دراسة دقيقة مفصلة في كتابه: «موسيقى السوريين والبابليين والاشوريين».

وخرج في دراسته بنتيجة يعدها قاطعة، وهي أن هذه الأحرف كانت علامات موسيقية لا شك فيها. وقد تمكن، بناء على استنتاجه، من إعادة كتابة موسيقى نشيد الخليقة هذا بالنوته الموسيقية الحديثة، وضمن ذلك في كتابه.

يقول «غالبن» إن إعادة وتكرار بعض الأحرف كثيراً ينفي الرأي القائل بأنها إشارات للناسخين والناقلين فقد تكررت إشارة الحرف آ (8) إحدى وثلاثين مرة

في واحد وسبعين سطراً فمن المرجح أن يكون هذا الحرف إشارة لصوت موسيقي يتكرر مراراً في اللحن وهو أمر شائع في الموسيقى، ولا نظير له في غيرها.

وقد يطول بنا المقام هنا كثيراً إذا حاولنا شرح الطريقة التي اكتشف بها الأستاذ غالبن عن معاني هذه الإشارات لأن البحث قد يمتد بنا إلى الكشف عن طبيعة الأحرف السورية والأكادية القديمة التي ليست أحرفاً هجائية بالمعنى الذي نعرفه نحن، ولكنها أصوات مقاطع كلمات أو كلمات كاملة تدل على معانٍ مختلفة يصعب على من لم يدرسها دراسة وافية فهمها وفك رموزها.

وبناء على ما توصل إليه الأستاذ غالبن. وعلى اللحن الذي أعاد نظمه من هذه الإشارات الأكادية القديمة، يرى الأستاذ أن الموسيقى القديمة في بابل هي أقرب إلى الأذن الغربية وإلى مفهومنا الموسيقي الحاضر من موسيقى اليونان مثلاً.

وقد عاد الدكتور ساكس إلى البحث في النتائج التي توصل إليها غالبن، فخرج من البحث بنتيجة هي عدم الموافقة على كل ما جاء في هذه النتائج كما أنه خالف نفسه أيضاً ونفى صحة ما توصل إليه في بحثه السابق عن الموسيقى البابلية. وهذا الإختلاف بين العلماء الباحثين في الموسيقى السورية القديمة منشؤه قلة المصادر الأثرية التي يعتمد عليها في بحث دقيق كهذا. وربما أدت الحفريات التي تجري الآن في مختلف أنحاء سورية إلى إلقاء نور على ظلمات هذا البحث نخرج منه بنتيجة قاطعة.

على أن الأهم في الموضوع ليس أمر تدوين الموسيقى والسلم الموسيقي والآلة الموسيقية، فإن جميع هذه الأمور تمثل الناحية المادية والتطبيقية من الموسيقى.

إن اللوحة المحفوظة في متحف برلين والتي تحتوي على نشيد الخليقة وعلى الإشارات في الهامش التي يظن أنها علامات موسيقية، إذا صح أنها علامات موسيقية، تحتوي على جانبي الموضوع، فإن هذه الإشارات والعلامات، مهما بلغت من الأهمية في نظر بعض الباحثين في موضوع التدوين الموسيقي عند القدماء، لا تأتي إلا في درجة ثانية من الأهمية بالنسبة إلى بحثنا

الحاضر، فلنترك الهامش جانباً، ولنلتفت إلى محتويات اللوحة الأصلية، إلى النشيد الذي كانت تتردد كلماته والحانه في جنبات الهيكل «فتملأه بهجة وسروراً وتنفي عن المدينة الغم والهم». ففن نشيد الخليقة هذا يمّثل المركز العالي الذي احتلته الموسيقى في نفوس ذلك الشعب الذي شعت من بلاده الحضارة الروحية المادية إلى مختلف اقطار العالم.

فإلى التأثير الروحي المعنوي الإجتماعي الذي تركته الموسيقى، وإلى المركز العالي الذي احتلته في نفوس السوريين القدماء، سنوجه إهتمامنا في الفصول القادمة.

«إن الحقيقة التي تثير الإهتمام هي أن الفن، منذ ظهوره في بلاد سومر وأكاد، كان يحتل مكانة لا تختلف عن المكانة التي يحتلها الفن في العصور الحديثة. فالموسيقى مثلاً، كانت فناً قائماً بذاته، يلعب دوراً مهماً في حياة ذلك العصر والعصور اللاحقة. وكانت الموسيقى تستعمل في الإحتفالات الدينية مع الإعتقاد بأنها تحمل قوة سحرية في أنغامها.

وكانت الدولة تعنى بالموسيقى رسمياً كما أنها، شعبياً، كانت تستعمل للطرب والملذات في نوعيها الغنائي والآلي»(*).

تملأ ساحة الهيكل سروراً وتطرد الهم
من المدينة تهدي القلب، وتسكن
العواطف وتمسح الدموع
من المقل الحزينة»

(من لوحة سومرية عن الموسيقى 2400 ق.م.)

(*) من كتاب «الموسيقى في التاريخ» لماكني واندرسن ص 40.

الفصل الثالث
الصوت الحي

علمنا في بحثنا في الفصل السابق، مقدار ما وصلت إليه الناحية الشكلية والآلية من الموسيقى في سورية القديمة. وبما أن تشابك تركيب الجسم المادي دليل على سمو الروح، فإن المظهر المادي الرائع للموسيقى في الهلال السوري الخصيب، دليل على المركز المعنوي العالي لهذا الفن، وسمو الروح الموسيقية عند الشعوب التي قامت الحضارة على أكتافها.

والبحث عن الناحية المعنوية للفن نستمده مما خلفه لنا هؤلاء الأجداد من آداب وأشعار ودين وفلسفة، وآثار رائعة في الرسم والنحت والبناء، وأساطير كثيرة تكشف لنا بالأمثال الشعرية القصصية الرائعة، عن الحياة الفكرية والفنية عندهم.

وبما أن دراسة فن أمة من الأمم تدلنا على درجة رقي تلك الأمة من النواحي الأخرى. وبما أن الموسيقى السورية القديمة لا تزال مغلفة في ضباب الأجيال، إلا في النزر اليسير من المعلومات التي تسربت إلينا من الحفريات التي لم يطل عليها الزمن ولم تصل إلى غايتها بعد. وبما أننا نعلم عن باقي الفنون والمظاهر الإجتماعية الأخرى في سورية القديمة أكثر مما نعلم عن الموسيقى، فإنه بإمكاننا أن نعكس طريقة الإستنتاج فتدلنا دراستنا للآداب والفلسفة والدين في المجتمع السوري القديم على مركز الموسيقى لديهم.

عندما تنظمت على الأرض السورية، أولى المجتمعات الإنسانية الراقية التي وضعت أسس الحضارة الإنسانية الحالية، وتم انتقال الجماعات البشرية القبلية التي كانت تعتمد على الصيد وجمع الغذاء (Food Gathering) إلى جماعات مستقرة منظمة تنتج الغذاء (Food Producing) وذلك على ضفاف الأنهر التي تولد مياهها باتحادها مع التربة أصول الحياة النباتية والحيوانية، وتم

تأسيس أول مراكز الحضارة على ضفاف الفرات والخابور والعاصي وبردى والأردن(*).

بدأ الإنسان الذي تخلص من الحاجة الدائمة الملحة إلى السعي وراء الصيد والقنص وجمع الغذاء والتنقل من مكان إلى آخر، واستقر في مساكن معينة، وتعاون مع سواه في تسخير الأرض للحياة. بدأ ذلك الإنسان، بعد أن أصبح لديه الوقت الكافي للتفكير، بوضع الأسس الفكرية والفنية الأولى التي نمت وترعرعت وانتشرت وأصبحت تراثاً روحياً له.

وفي هذه المساكن المتجمعة التي نمت إلى أن أصبحت مدناً كبيرة، تم تخلص الإنسان من فكرة الطوطمية العشائرية التي كانت مظهره الفكري - الروحي الوحيد، وانتقل إلى فكرة الآله الذي يمثل وحدة الحياة في المجتمع، ووحدة المصالح والمقاصد والأهداف.

وأصبح انليل ومردوك وآشور وبعل شمين (رب السموات) كل في وقته وفي مدينته، يمثل وحدة الحياة ووحدة المجتمع في مدن سومر وفي بابل ونينوى وأوقاريت.

وهذا (الرمز الإلهي) للمجتمع الذي قامت المدنية على أكتافه، تطور حتى شمل جميع نواحي الحياة، من فكرية وفنية واقتصادية وحربية، فكانت كل فكرة تتمثل في رمز إلهي يضفي عليها رداء منمقا يسهل على الأفهام ويقرب التفكير المطلق من دائرة التصور القصصي والأمثال.

وهكذا نشأت في سورية، منذ أقدم عصور السومريين، فكرة الآلهة التي تمثل أحاسيس البشر وتتحكم في مصائرهم. فكان (أيا) أو (أهيا) إلهاً للحكمة والمعرفة، وأنليل إلهاً للسماء والأرض والخصب، وسن إلهاً للقمر، وعشتار إلهة الحب والخصب. وبعل إلهاً للأرض والخصب.

وبتشعب الفكر البشري، تعددت الآلهة، وتعقدت وظائفهم وطبائعهم

(*) أظهرت الحفريات الأثرية التي لا تزال متابعة إلى الآن، أولى هذه المساكن في بلاد شنعار على الفرات، وتل براك وتل حلف وغيرها على الخابور، وقرب انطاكية وحماه على العاصي، وتل الصالحية وسواه على بردى، وأريحا في الأردن.

وأصبح درسهم وحفظ مؤهلاتهم صعباً مستعصياً لا يقل عن درس الفلسفة في جامعة من جامعات القرن العشرين.

أما في دائرة الفن، فقد كان الإله «انكي» آلها لجميع أرباب الصنائع والفنانين. ولم تقف صفاته عند هذا الحد، بل إنه كان الإله الذي يضفي على القواعد والقوانين صفة الذكاء والشعور المتسعة - فهو الذي «يفتح ابواب الفهم» في ترانيم الكهنة في الهيكل، وفي الطقوس الدينية والإحتفالات بالأعياد، وبالتعاويذ والسحر والخوارق(*).

هذا التحديد القديم الذي يرجع إلى خمسة آلاف سنة للفن، يمثل أرقى ما يتمكن الإنسان الوصول إليه، وبدلاً من أن نضعه في قالب فلسفي ضمن دائرة التفكير والتأمل (Speculative Thought) وضعه القدماء في قالب أسطوري يحتفظ بالجوهر ولا يختلف إلا بالشكل. فالإله انكي «يفتح أبواب الفهم» أي أن الفن يجب إلا تغلق عليه أبواب الفهم التي هي القواعد والقوانين العلمية - الرياضية - هذه القوانين التي قالت الأساطير القديمة أن «انكي» يضفي عليها صفة الذكاء اللامحدود والخلق والإبداع وذلك يعني إنتشالها من بؤرة الشكليات المادية والإرتفاع بها إلى أجواء من الإبداع الروحي. وهذا ما حاولنا التدليل عليه في الفصول الأولى من هذه الدراسة.

ولم يكتف السوريون القدماء بالخروج بفكرة الفن عن الدائرة المادية الصرف ولكنهم انطلقوا وراء ذلك وتوسعوا حتى شمل هذا الإنطلاق الفكري مظاهر الفن المادية. فالقصب الذي ينبت في البرك والمستنقعات لم ينظروا إليه على أنه مادة صرف تنبت وتكبر ثم تذوي وتصنع منها الكراسي وسقوف البيوت وبعض المزامير بل أنهم اعتبروا القصب ذا قوة علوية إلهية، لا على إعتبار وجوده الكمي والكيفي المطلق بل بما تتمكن المقدرة الإلهية على الخلق والإبداع من إنجازه باتحادها مع القصب.

فكل قصبة - أو القصب إجمالاً - لها قوة كامنة فيها. فهي تتمكن من أمور عديدة كالموسيقى الرائعة التي تخرج من شبابة الراعي أو الأنغام السماوية

(*) جاكوبسن: المغامرات الفكرية عند الإنسان القديم ص 147.

التي تتردد في جنبات الهيكل من ناي الكاهن العازف أو الشعر الرقيق الذي يسيل من المداد من قصبة الكاتب. هذه هي التي تجعل القصب يزهر في البرك والمستنقعات وهي الروح الذي يخرج من الماء متردداً في أنغام رائعة وهي الوحي الذي يحرك القصبة فوق الرق لتتحول شعراً وأدباً. وقد مثلت الإلهة نيدابا بشكل إمرأة ينبت القصب من كتفيها دلالة على اتحاد القوى النفسية التي تتمثل في المرأة «الإلاهة» مع المظهر المادي الذي يتمثل في القصب في سبيل الحياة والفن.

أن فكرة الإله التي نشأت في العالم القديم لم تكن مجرد قصة خرافية ولم يكن الإله شخصاً خيالياً تعزى إليه ضروب من المقدرة وعدد من الصفات الخارقة بدون أي هدف أو تفكير. بل أن الإلهة كانت تمثل مجالي النشاط الفكري والروحي والمادي عند الإنسان، فدراسة صفات الإلهة تقوم لدى الإنسان القديم مقام الفلسفة والفن عند الإنسان الحديث أنها كانت رمزاً لحياته وصفة لمجتمعه.

وليس أدل على ترفع الإله في سورية القديمة عن «الشخصية الفردية» من هذه الأبيات التي حاول شاعر من بابل أن يظهر فيها وحدة روحه مع الطبيعة، مع الآلهة بقرن أعضاء جسمه بهم ليتعالى هو أيضاً بذلك إلى مصاف الخالق:

«انليل رأسي، والنهار وجهي
واوراش، ملاكي الحارس الذي ينير طريقي
وفي عنقي قلادة الآلاهة انليل
وذراعاي قرنا الهلال المائل في الغرب
واصابعي، من عظام آلهة السماء،
تدفع عني أعين السوء
«لوقال» و«لاتراك» صدري وركبتاي
«مهرا» قدماي الساعيتان».

هذا الإطلاق لفكرة الإله من الحدود المادية والفكرية الذي ساد الحياة في سورية قبل قيام نظام الفلسفة والدين الحديثين، طبق على الفنون أيضاً، وخاصة الموسيقى، التي هي أوسع الفنون وأكثرها إنطلاقاً بطبيعتها، من النحت وفن العمارة.

ومما يثبت لنا أهمية فن الموسيقى بالنسبة لباقي الفنون، أن أكثر الآداب ومظاهر الدين والنشاط الفكري والفني في العصر القديم كان يعتمد على الإنتقال الشفهي أكثر من التداول الكتابي، والموسيقى كفنّ سمعي يعتمد على الأذن، كانت تمثل أرقى وظائف عضو حاسة السمع.

وقد اعتقد قدماء السوريين أن الأذن هي مركز الذكاء والفهم، ولذلك فإن الأساطير جعلت من إله الحكمة والمعرفة (ايا) أو (اهيا) أذناً للآله الأكبر (نينورتا) الذي يمثل الأصل الأول للوجود(*).

أما الإنسان الفرد، العضو في المجتمع السوري القديم، فكيف كان يرى نفسه بالنسبة لهذا العالم، وكيف كان ينظر إلى الفن والموسيقى؟

إن فكرة الحياة والموت والخلود أول ما يطرأ على العقل البشري من مسائل تتطلب الحل. أما الإنسان السوري فقد حكمت عليه طبيعة مجتمعه وطبيعة الأرض التي يعيش عليها بأن يسعى دائماً، فالحياة لديه كانت سعياً متواصلاً والموت هو التوقف عن هذا السعي.

ففي مجتمع تزدحم فيه الحيوية إلى هذا الحد، يعكس الفن هذه الحيوية ويساعدها على الدوام. إن الفن لهذا المجتمع جزء من حياته.

وبينما نرى أن الإنسان الهندي القديم كان يسعى لحل معضلة الخلود بالهرب من الحياة، ونرى المصري القديم إذا كانت له الإمكانيات المادية يحاول الحصول على الخلود بوسائل مادية من هذا العالم تمتاز بالكمية والضخامة كبناء الأهرامات مثلاً، نرى أن الإنسان السوري الذي نفض يديه من فكرة الخلود للانسان الفرد واعتقد مؤمناً أن الآلهة قد احتفظت بذلك - والآلهة هنا تمثل القيم الروحية في المجتمع الإنساني، كما أسلفنا - حاول أن يتمتع بأكبر قسط من حياته كإنسان فرد ضمن المجتمع - وهكذا نجد أن حياته كانت سعياً دائماً في ميادين الحياة المتنوعة. وما الفن وما الموسيقى في حياة كهذه سوى استعاضة الفنان عن خلود زمني لشخصه المنفرد، بتعبير خالد عن روحه المتحدة مع المجتمع، الخالدة فيه. وتجميل للحياة بدلاً من تجميدها.

(*) جاكوبس: المغامرات الفكرية عند الإنسان القديم ص 133.

وهكذا سعى ملك ماري «اياهدوليم» إلى تخليد اسمه - كما جاء في احدى اللوحات التي اكتشفت مؤخرا في ماري - بجر المياه إلى عاصمته وبناء الأقنية للري وغير ذلك بدلاً من تحنيط جسمه وبناء قبر له لا تطاله الأجيال على غرار إهرامات مصر.

فالمصري القديم كان يهرب من فكرة الموت والفناء إلى مظاهر مادية صفتها الضخامة العددية والقياسية تتمثل في الأهرام التي عمل فيها ألوف العمال عدة سنين لأجل شخص فرد.

أما السوري القديم فكان يتغلب على فكرة الموت والفناء بمظاهر روحية وفنية. إن «الزقورة» الكبرى التي كانت تضاهي الأهرام بالضخامة لم تخصص لاستعمال شخص فرد ميت، بل خصصت لآلاف الأشخاص الأحياء فكانت هيكلا» لدينهم ولعلومهم ولفنونهم.

فالحياة للسوري القديم هي حياته الحاضرة والخلود هو خلود مجتمع. والموسيقى في هذا النوع من الحياة حافز للإنسان على متابعتها بما تضيف إلى الوجود من صفات عليا تتمثل في أنغام وألحان تقربه من الآلهة.

وقد وضعت الأساطير القديمة هذه الفكرة في قالب شعري رائع. ففي ملحمة جلقامش الشهيرة يسرد لنا الشاعر سعي البطل في سبيل حياة خالدة لشخصه بعد أن يرى الموت أمامه ماثلاً في صديقه الراحل «انكيدو» ويجوب جلقامش الأرض سعياً وراء الخلود. ونسمع صوتا رزيناً يخاطبه هو صوت الإله «شمش» ملخصاً له عبث السعي وراء الخلود للفرد مبيناً له أن حياته تستحق منه الإهتمام والتقدير كما هي لأنه بذلك يساهم في بناء كيان خالد في الأمة ناصحاً بأن الموسيقى تساعده على القيام «بمهمة» الحياة فيقول:

«جلقامش، إلى اين تذهب؟
إن الحياة الخالدة التي تسعى لها، لن تنالها أبداً
فإن الآلهة العظام، عندما كونوا الإنسان
جعلوا الموت نصيبه، أما الحياة...
فقد احتفظوا بها لأنفسهم
جلقامش - كل واشرب ...

ولينشرح صدرك ليلاً ونهاراً
وليملأ السرور أيامك
بالغناء والرقص والموسيقى
تزين، والبس أفخر الثياب
وأغسل رأسك، وتطيّب
وافرح بالولد الذي يتعلق بأهداب ثوبك
وسر بالمرأة التي تعانقك
فهذا ما يجب على الإنسان أن يحيا فيه ...»(*).

(*) عن الترجمة الانكليزية في كتاب المغامرات الفكرية عند الإنسان القديم - الفصل الخاص بما بين النهرين (لجاكوبسن).

الموسيقى في الطقوس والأساطير الدينية

شغلت الأساطير الدينية التي تروي لنا فلسفة الحياة في قصص الآلهة والأرواح العلوية حيزاً كبيراً من تفكير الإنسان السوري القديم - وعبر عن تأثره بهذه الأساطير بطقوس دينية وإحتفالات وشعائر أظهر فيها بالتمثيل والرقص والغناء وسائر الفنون نفسه عارية من كل غطاء، أمام عظمة الحياة.

ومنذ أقدم عصور السومريين كان الإنسان القديم يعتبر الهيكل الرئيس في المدينة(*) مركزاً دينياً وثقافياً وفنياً، وكانت تدور حوله جميع أعمال وآمال أهل المدينة.

وفي بابل كانت الهياكل مركزاً للموسيقى واللهو والتسلية، وكل مجالي النشاط الفكري والفني. فيها يعزف الموسيقيون ويغني المغنون، وتردد أصوات الطبل والقيثارة والصنوج ويرقص الراقصون والراقصات ويعرض القصاصون والشعراء ما أنتجت قرائحهم عن عواطفهم وتجاربهم في الحياة.

فالهيكل في مدن سورية القديمة كان في وقت واحد داراً للاوبرا وكنيسة وسوق عكاظ ومكتبة عمومية... ومن هذه الأساطير والطقوس نشأت التمثيليات الموسيقية. فمن الملحمة الشعرية الرائعة عن صراع (بعل عليان) مع خصمه القوي (موت) وانتصار البعل الذي يمثل انتصار الحياة نشأت (دراما) مسرحية شهدها الشاطىء السوري على مسارحه قبل قرون عديدة من مولد (الدراما) التمثيلية عند اليونان الذين اعتبرهم العالم إلى عهد غير بعيد مؤسسي هذا الفن وواضعي قواعده(**).

(*) يرجع أصل لفظة هيكل إلى اللفظة السومرية (اه - قال) وتعني البيت الكبير.

(**) الدكتور فيليب حتي: تاريخ سورية ص ١١٥.

أما في إقامة الشعائر الدينية، فقد كانت الموسيقى جزءاً لا يتجزأ منها، إذ أن الكهان كانوا يكشفون للمتعبدين عن إرادة الآلهة بغناء تصاحبه أنغام العود الكبير Harp، ولذلك أعتقد القدماء أن هذه الآلة الموسيقية تقرر المصير وتقسم الحظوظ.

وفي الهياكل أيضاً نشأت وتطورت جوقات المنشدين والمنشدات، «الكي يرتفع صوت الترنيم إلى الأعالي» وفي إحدى الكتابات يصف الكاتب هذه الجوقات الموسيقية الكبيرة بأنها مؤلفة من أوركسترا كاملة تقودها القيثارة مع عدد من الأعواد المختلفة الأحجام والأشكال والمزامير والناي والطبول والصنوج وعدد كبير من المنشدين.

أما الهيكل بالذات الذي نشأ في مدن سومر القديمة فقد كان عبارة عن بناء ضخم يعلو عن بيوت المدينة ويفوقها حجماً وزينة وبهاء وكان الفرد الذي يرى أن حياته كفرد لا تتجاوز الموت الذي ينتظره، وأن هذه الحياة ملآى بالكفاح والمآسي والشجون ينظر إلى الهيكل، وإلى ما يمثله الهيكل نظرة واقعية، ففيه الحلول لمعضلات الحياة أو على الأقل محاولة لفك الرموز والمعميات التي تحيط به وفيه يتطلع الفرد إلى هدف أسمى من مجرد البقاء لشخصه الذي لا يدوم إلا سنيناً معدودات إلى بقاء دائم يتمثل في إشتراك جميع أفراد مدينته في حياة واحدة مستمرة رمزها الإله الذي يموت لكي يحيا ثانية، فيمثل إيمانه هذا باشتراكه أو باستمتاعه بتشخيص هذه الأسطورة التي تحتوي على حقيقته، بمصاحبة العزف والإنشاد.

فالموسيقى، على اعتبار ديني كانت صلة الوصل بين الإنسان الفرد وبين إلهه الذي يمثل أمته ومجتمعه وجميع مثله العليا.

وهذا التقديس للموسيقى ونسبتها إلى مصادر وراء الطبيعة انتقل إلى الآلات الموسيقية نفسها فقد علمنا أن القيثارة الكبيرة كانت تدعى «تقرير المصير» والناي (تي كي) دعي «قصبة الحياة» وصوت الطبل النحاسي عندما يتردد مجلجلا في جنبات الهيكل كان يدعى «بالصوت الحي». وهكذا فإن

الهيكل نفسه الذي يضم هذه الأشياء كلها دعي باسم «بيت الحياة» (اي -نام - تي - لا) وفيه توجد الشجرة المقدسة رمز الحياة والخصب(*)

في هذه الهياكل، تشكل الجوقات الموسيقية مؤسسة ضخمة قائمة بذاتها هي أهم ما في الهيكل من هيئات تقوم بتأدية الفروض الدينية ضمن نطاق الفن. وقد كشفت بقايا الهيكل الكبير في لاقش الذي بناه الملك العظيم قوديا (حوالي سنة 2400 ق.م.) بأن هذه المؤسسة الموسيقية كانت تخضع لموظف أو كاهن خاص مسؤول أيضاً عن تدريب جوقته على الموسيقى والغناء يساعده موظف آخر مسؤول عن جوقة المنشدين والمنشدات. أما الموسيقيون والمغنون والمغنيات فقد قسموا إلى أقسام عديدة دعيت بأسماء خاصة لا تزال هذه الأسماء مستعصية الحل على اللغويين إلى الآن، ولعلها تعني تقسيم الأصوات والآلات الموسيقية بحسب علو طبقة الصوت - فإذا كان الأمر كذلك - وهو مستبعد - فيكون هؤلاء الموسيقيون الذين تواروا عن المسرح منذ أكثر من أربعة آلاف سنة يُشابهون في نواحٍ عديدة، موسيقيي ومغني جوقة سيمفونية حديثة في أكبر عواصم أوروبا.

ولكن المرجح أن يكون تقسيم الجوقة قد اعتمد على ما درجت عليه الطقوس الدينية القديمة من توزيع مقاطع النشيد على المنشدين، فينشد جزء منهم مقطعاً ويجاوبه الجزء الآخر بمقطع آخر أو بقرار يتكرر بين الدور والدور.

وقد كان للطبل الكبير إعتبار خاص في الطقوس الدينية وخاصة فيما يتعلق بالموت والدفن فإن صوته الرهيب الذي يتردد بايقاع بطيء رتيب يصاحب صوت المنشد الحزين، يشيع إلى أعلى سكون وفناء، فردا كان يتمتع بالحياة وبما فيها من حركة وايجابية - ولا يزال الطبل وايقاع الطبول الرتيب يتمتع بهذه الميزة في مراسم الدفن إلى يومنا هذا في الجنازات المهمة.

وفي نقش على تمثال للملك العظيم (قوديا) يفاخر الملك بفترة سعيدة

(*) غابن: موسيقى السومريين والبابليين ص 52.

مرت على شعبه لم يخطف الموت فيها من الأحياء أحداً، فيقول:

«في مقبرة المدينة لم نوار أية جثة.
وعازف الطبل، بانشاده الحزين،
لم يعد يسمع صوته»

وفي إحدى المراثي على خراب مدينة أور يقول المنشد:

أيها الهيكل، إن سيدك البارع
الذي يعزف الألحان غير موجود
فمن يقرر مصير العباد؟
والمنشد الذي يعزف الأغاني غائب
فمن يوزع الخطوط على صوت الطبل؟
وقارع الدف الذي يخرج الصوت من الجلد،
قد غاب أيضاً، فمن يغني لك؟

ومدير الجوق «قائد الأوركسترا» والقارع على الطبل، ومدير المنشدين وغير ذلك من الألقاب الموسيقية كانت شائعة في سورية القديمة منذ العصر السومري إلى العصر اليوناني.

أما رئيس المنشدين (اوش - كو - ماه) فكان موظفاً دائماً من موظفي الهيكل يتقاضى مرتباً كبيراً دائماً. أما المنشدون العاديون وبعض العازفين الثانويين فكانوا من عامة الشعب يمارسون أعمالهم التجارية والزراعية ويؤدون واجبهم الموسيقي في الهيكل في وقت الإحتفالات الدينية.

ويدل من الكتابات المكتشفة في مكتبة آشور، أن تدريب الموسيقيين كان يخضع لأدق القواعد والقوانين الموسيقية، وينظر الرجل العادي إلى الموسيقي البارع نظرة إجلال وتقدير. فقد وصفت بعض هذه الكتابات المنشد الذي يرافق انشاده بنفسه بقرع الطبل وهو ما دعي باسم «كالو» بانه «حكمة ايا» وأيا أو أهيا إله الحكمة والآداب(*).

ولم تقتصر الطقوس الدينية على إستعمال موسيقى آلات الأوتار وآلات

(*) الدكتور لانفدون، في كتابه عن الطقوس الدينية البابلية بتوسع في هذا البحث عن الوظائف الموسيقية في الهيكل.

النفخ القصبية، ولكنها استعملت الأبواق أيضاً في الإحتفالات الدينية الكبرى، خارج الهيكل، وفي الإستعراضات الرائعة في شوارع المدينة بمناسبة الأعياد الكبيرة.

ويصعب علينا الآن التفريق بين الصفة الدينية والصفة الشعبية القومية لهذه الإحتفالات. لأن الدين، كما أسلفنا، لم يكن قد وصل إلى الصفة المجردة للدين في عصرنا الحاضر، ولم يكن مؤسسة مستقلة، وتكتلاً له حدود موضوع لفئة من الناس، لمجرد اتباعهم فكرة دينية معينة مكتوبة منزلة. ولذلك فالإحتفالات الدينية كانت إحتفالات شعبية قومية في الوقت نفسه، وفي هذه الإحتفالات تنفخ الأبواق، تدعو الناس للإنتباه إلى مولد القمر الجديد، وميلاد السنة الجديدة.

وصوت الأبواق هذه، التي كانت تنفخ في ساحة الهيكل الكبير في (لاقش) «فتملأه بهجة» أو في (اريدو) «عظيمة كصوت الثور المقدس» كان هذا الصوت إيذانا ببدء إحتفالات البهجة والسرور عند الشعب، كما كان أيضاً دعوة للآلهة لكي تنظر إلى الشعب بعين الرضا.

هذه العلاقة الوثيقة بين الموسيقى وبين الآلهة في سورية القديمة، كانت من أهم المميزات لهذا الفن الجميل - فاعتقادهم إن مصدر الموسيقى إلهي، أي روحي شامل - لم يقف عند هذا الحد، بل صاحبه إعتقاد بأن الموسيقى يمكنها أن تقرب بين الإنسان المحدود الموقت، والإله اللامحدود الدائم. فصوت الطبل العظيم يشيّع الموتى إلى المقر الاخير، وصوت القيثارة يقسم الحظوظ والأقدار بين الناس وصوت البوق العظيم «ينبه الآلهة من نومهم» للإهتمام بشؤون الناس وطلبات المتعبدين وصلواتهم، كانت تصعد مع الموسيقى إلى مسامع البعل في السموات.

في ملحمة «كرت» التي اكتشفت في رأس شمرا، يأمر الملك ابنته أن تساعده في تقديم الذبيحة إلى الآلهة لكي تستجيب لمطالبه، فيقول:

«خذي الدف بيدك

والطنبور احضنيه

وقفي مكانك مع مغنيات الملك

وقدمي طلباتك على أنغام الموسيقى
فإن الرب سيصغي إليها ...»(*).

ان اصغاء الرب إلى الطلبات على أنغام الموسيقى، ما هو إلا رجع صدى للشعور الكامن في نفس الإنسان السوري القديم الذي اعتقد بأن الموسيقى تخاطب روحه هو، وما روحه إلا قبس من روح جامعة تضمه مع كثيرين غيره تحت جناح رمز خاص، هو الإله أو الإلآهة.

هذا التراث الموسيقي في الشعور الديني عند الإنسان، الذي وصل إلى قمم عالية من الرفعة المعنوية في تقاليد سورية القديمة، لا يزال حياً فينا إلى الآن وإن كان في بعض الحالات بصيصاً خافتا من بقايا نور باهر.

وفي بعض الكنائس المسيحية، لا تزال الأناشيد الدينية من جوقات المنشدين والمنشدات تتصاعد قوية في أجواء المعبد مضمخة بالبخور، ترتيلاً لوالدة الإله في هذا الجو العابق بالنغم والرائحة الذكية ما يعود بنا إلى سنين عديدة، قد تصل إلى أربعة آلاف، في المجرى الزمني المعاكس لسير التاريخ، إلى هيكل مدينة لاقش العظيمة، الذي تعبق في أجوائه نفس الرائحة الذكية وتتحول أناشيد المديح لوالدة الإله، الملكة العظيمة إلى كلمات قد تبتعد عنها باللفظ لا بالمعنى، تنشدها أصوات قوية مؤمنة، وتصدح في جنبات الهيكل أنغام الأوتار والقصب، وتجلجل إلى السماء قرعات الطبل بين وقت وآخر فيشعر السامع بقشعريرة مقدسة تملأه رهبة وخشوعاً للملكة العظيمة، والدة الآلهة، والإلاهة للوالدة، عشتار.

«يا ملكتي العظيمة، التي أسست لاقش،
إن الشعب الذي ترعينه غني بالقوة
والتعبد الذي تتعطفين وتتطلعين إليه
يسعد وتطول حياته
ليست لي أم - فأنت أمي
وليس لي أب - فأنت أبي

(*) عن الترجمة الانكليزية للوحات راس شمره في كتاب نصوص من الشرق الأدنى (برتشرد) جامعة برنستون.

يا إلهتي العظيمة أنت تدرين خيري
فقد وهبتني نسمة الحياة
وفي حمايتك يا والدتي
وفي ظل جناحيك - سأحيا بسلام...»(*).

(*) عن الترجمة الانكليزية لجاسترو في كتابه: مدينة بابل واشور.

الموسيقى في التوراة

تسللت القبائل العبرانية إلى الجزء الجنوبي من سورية من مساكنها البدوية في أطراف الصحراء في أوائل الألف الأول للميلاد، كما أثبتت ذلك الدراسات التاريخية الحديثة. وكانت هذه القبائل بدوية تعيش على أطراف المدينة عيشة انتهازية، تحارب في سبيل الغزو الموقت، أو لمن يدفع الثمن الأكبر، تشبه إلى حد كبير القبائل الغجرية التي لا تزال بقاياها تجوب أطراف المدن والقرى إلى الآن.

وكان إسم هذه القبائل، كما جاء في الرسائل المصرية، وفي اللوحات التي ظهرت في بعض أنحاء سورية (خابيرو) أو (هابيرو) وتحول الاسم إلى (عابرو) وعبراني(*).

وعندما استقرت إحدى هذه القبائل في فلسطين نهائياً اقتبست مظاهر المدنية بأكملها عن الكنعانيين سكان البلاد الأصليين من لغة وطقوس وعبادات وبعض الفنون.

ولونت النفسية اليهودية هذه المظاهر بألوانها الخاصة، فجعلت الدين والطقوس احتكارا، والاله (طابو) وحرمت النحت والرسم، أما الموسيقى فكانت الفن الوحيد الذي لم تحرمه العقلية اليهودية، لأنه الفن الذي بقي في ارتفاع عن الطبع اليهودي البدوي في طور تحوله إلى الاستقرار، وفي مأمن من النزعة التخريبية، التي ظهرب في دينهم. فلما اقتبسوه، كان قد استقر في النفوس، حتى ليصعب نزعه.

وعندما أصبح لليهود ملك، في شخص داود، استعار هذا الملك جميع مظاهر الملك من المدن السورية المحيطة به، واستقدم الموسيقيين والمغنين بكثرة إلى عاصمته لكي يعلّموا خدام الهيكل العزف والغناء.

(*) وبما من اللفظة السامية القديمة (عفرو) وتعني التراب والغبار ومنها اللفظة العربية (عفر).

«إن الإحتفالات الموسيقية في الهيكل، المذكورة في التوراة (أخبار الأيام 25) مستقاة من أصل كنعاني، وقد كان المغنون كنعانيين، وعازفو الموسيقى على الآلات كذلك، وفي أيام داود وسليمان انشئت الفرق الموسيقية العبرانية على أصل كنعاني، ويظهر ذلك في أسماء المغنين الشهيرين المذكورين في التوراة، فإنها تدل على أصول كنعانية(*)، كما تدل على ذلك أيضاً أسماء الآلات الموسيقية في التوراة».

وعندما بدأت تتبلور أسس الدين اليهودي بعد زمن داود بقرون، وبعد رجوع اليهود من سبي بابل لتعمير دولتهم (حوالي القرن السادس قبل المسيح) تم تأليف وجمع مواد التوراة اليهودية التي أخذت عن التقاليد التي توارثها السوريون في أديانهم وأساطيرهم لأكثر من الفي سنة قبل ذلك التاريخ.

فإذا فتشنا التوراة نجد فيها كثيراً من النصوص التاريخية التي تساعدها على فهم مظاهر الحياة في سورية القديمة قبل النصف الأخير من الألف الثاني للميلاد.

وقد جاء في بحثنا عن الآلات الموسيقية، بعض الحقائق التي تستند على نصوص التوراة.

وترد الأساطير في التوراة، فن عزف الآلات إلى يوبال الذي عاش قبل الطوفان وكان «أباً لكل ضارب في العود والمزمار» (تكوين 21:4) وفي الإسم وشكل الأسطورة ما يدل على أصل سومري قديم.

وفي حكاية يعقوب مع والد زوجته لابان في الجزيرة (ما بين النهرين) يعاتب لابان صهره بانه ذهب دون أن يخبره «حتى يشيعه بالفرح والاغاني بالدف والعود» (تكوين 26:31) ويدل ذلك على إنتشار الموسيقى بين عامة الشعب خارج النطاق الديني والرسمي في سوريا الشمالية منذ أقدم العصور.

وفي الصورة التي ترسمها التوراة لاستقبال داود بعد رجوعه من مصارعة جليات الجبار إذ خرجت النساء بالدفوف والصنوج والمثلثات مغنيات له قائلات إنه قبل الربوات والألوف (صموئيل الأول 6:18) مشابهة، لا يمكن أن تكون

(*) البرايت: علم الآثار والدين الإسرائيلي ص 14 و126 ذكرها حتي: تاريخ سورية ص 205.

عفوية لرجوع جلقامش من مصارعته للبطل (حمبابا) في غابة الأرز تقول الملحمة العريقة في القدم، إن البطل وخادمه انكيدو عادا من جبال الأرز بعد قتل الخصم العنيد ....

«في الفرات غسلا ايديهما
وتعانقا ثم تابعا المسير
ودخلا في شوارع مدينة أوروك
وتجمع شعب أوروك لاستقبال الأبطال
وغنت قارعات الدفوف في المدينة
اغنية البطل لجلقامش:
«من هو العظيم بين الأبطال؟
والمتعالي بين الرجال؟
جلقامش» ....(*).

هذه صورة رائعة لإستقبال الرجال الأبطال، نقلتها التوراة ورددتها الأشعار السورية القديمة ... عازفات الدف والعود والمغنيات بالغناء والعزف والرقص ...

أما التراث الموسيقي الديني في أساطير اليهود، فينسب إلى داود وسليمان وفي عصر هذين الملكين تم تنظيم الجوقات الموسيقية على أساس كنعاني، من ناحيتي الشكل والمعنى. وتشكلت تجمعات أو نقابات موسيقية على الطراز الكنعاني، تدل اسماؤها على ذلك. وفي العصور المتأخرة كان الموسيقيون في اورشليم يفاخرون بردّ أنسابهم إلى أسماء كنعانية صرف(**).

وهكذا استقى اليهود حتى في زمن أساطيرهم الأولى، الفن عن سواهم أما هم أنفسهم فكانوا ولا يزالون يمثلون على مسرح الفن والموسيقى على الاخص دور المتاجر بالموسيقى الذي يستغلها مادياً Impressario وهو الدور الذي برعوا فيه إلى عصرنا الحاضر.

(*) الخ....عن الترجمة الإنكليزية للأصل الأكادي في كتاب نصوص قديمة من الشرق الأدنى (برتشرد - برنستون).

(**) البرايت: علم الآثار والدين الإسرائيلي دلالة على علو كعبهم في هذا الفن.

وقد اقتبس العبرانيون من كنعان القيثارة Harp باسم «قنور» واعتبروها آلة قومية لهم. وقد اكتشفت في بقايا «مجدو» بفلسطين، صورة امرأة على هذه الآلة - وتعود هذه الصورة إلى ما يقارب الألفي سنة قبل عصر داود.

وكان اليهود ينفخون بالأبواق في الإحتفالات الدينية وفي رأس كل شهر. وقد كانت هذه العادة متبعة في سومر وبابل وآشور وكنعان وأرام على نطاق واسع جداً «خاصة في بابل أيام مجدها» ويمكننا الاستدلال على عظمة هذه المظاهر في الإحتفالات، إذا علمنا أنه في مملكة داود، الذي اقتبس كل شيء مصغراً عن السوريين، من هيكله إلى قصره إلى جيشه وأجواقه الموسيقية، في تلك المملكة الصغيرة، بالنسبة إلى ضخامة بابل وعظمة آشور، ذكرت التوراة انه عند قدوم الملك كانت تنفخ جوقة كاملة بالأبواق، وعندما أدخل «تابوت العهد» إلى الهيكل في أيام سليمان نفخ مئة وعشرون كاهناً بالأبواق من أعلى الهيكل (الايام الثاني 12: 5)

وقد ذكر كتاب «دانيال» في التوراة بعض عادات وتقاليد بابل العظيمة في أيام «ملكها نبوخذ نصر، لكن الكتاب كان يهدف إلى قصد واحد، هو تبرير الذل الذي أصاب اليهود في سبيهم وإجلائهم عن فلسطين في أيام نبوخذ نصر. أما ذكره للإحتفالات والتقاليد فجاء عفواً.

وجاء في الكتاب أن الملك نبوخذ نصر نصب تمثالاً عظيماً من الذهب - ثم نادى مناد لجميع الشعوب قائلا:

«عندما تسمعون صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير والمزمار وكل أنواع العزف .. أن تخروا وتسجدوا للتمثال» «دانيال 3: 5»(*)، وقد اختلفت الترجمات الأصلية للتوراة في إيراد هذه الأسماء .. واهتم الباحثون بأمر الموسيقى في التوراة بها، لأنها حسب زعمهم، تصف لنا بوضوح طبيعة (الأوركسترا) في زمن نبوخذ نصر. أما في اللغة الأرامية التي كانت لغة سورية بأجمعها من البحر حتى زغروس في أيام نبوخذ نصر، فقد كانت الأسماء التي وردت للقطع الموسيقية في أوركسترا نبوخذ نصر كما يلي:

(*) من ترجمة جمعية التوراة الأميركية للتوراة.

(قرنا - مشروقيثا - كثرو (قيثارة) - سبعكا - بسانصرين - سمفونيا). فالمشروقيثا هي ما ترجمت بالناي، والكثرو أو القيثارة بالعود، والسبعكا بالرباب، والسمفونيا بالمزمار وفي هذه الترجمة نقص لا يمكن تلافيه لعدم توفر الأسماء التي تدل على الآلات الصحيحة في اللغة العربية(*).

وعلى كل فإن تعداد الآلات في سفر دانيال، لا يدل على أن الأوركسترا الملكية في بابل كانت مؤلفة من هذه الآلات المذكورة في النص فحسب، إذ أن قوله «وجميع أنواع العزف» قد يعني انه أهمل أكثر مما ذكر من الآلات.

وفي التوراة أناشيد عديدة أشهرها المزامير التي ينسب بعضها إلى داود. ووجدت في النسخ القديمة للتوراة بعض الإشارات الغامضة في بدء بعض هذه المزامير يظن أنها تدل على مراجع خاصة بتدوين اللحن الخاص بالمزمور. وليس من المستبعد أن يكون اليهود في عصورهم المتأخرة قد اقتبسوا أيضاً تدوين الموسيقى من جيرانهم فيما اقتبسوه - هذا إذا ثبت لنا أن تدوين الموسيقى كان علماً شعبياً شائعاً عندئذ.

مثلاً يظهر تأثير الأدب الكنعاني السوري واضحاً جلياً(**). وقصة أيوب بالذات لها شبيه في الأساطير السومرية والبابلية ووجدت في لوحات مكتبة آشور بانيال كما وجدت أصول كثير من الأناشيد والأشعار في التوراة، في كتابات أوغاريت في راس شمره.

أما موقف شعراء اليهود من عظمة بابل بعد أن سبت اليهود وشتتتهم، فقد كان موقف الحاقد «الداعي على اليد التي يقبلها بالكسر» هذا الحقد الذي يظهر في أشعارهم، قد يوضح لنا بعض النواحي الموسيقية في سورية القديمة في أيام مجد بابل ثم في أيام تأخرها. فقد قال أحد شعرائهم «اشعيا» في الدعاء على بابل وملك بابل:

«مجدك سيسقط إلى الهاوية

(*) راجع الفصل الخاص بالآلات الموسيقية.

(**) قصة أيوب في التوراة ليست قصة يهودية المنشأ (شبنغلر في تدهور الغرب) انظر أيضاً bible في دائرة المعارف البريطانية.

ورنة اعوادك وموسيقاك
فراشك الرمة تحتك
وفوقك الدود غطاء» «اشعيا 11: 14».

ومع أن ملوك اليهود القدماء «داود وسليمان وخلفاؤهما» قبل السبي إلى بابل، كانوا قد اقتبسوا استعمال الموسيقى في إحتفالاتهم الدينية والشعبية عن السوريين «كما ذكر سابقا» فقد كان «داود وكل بيت إسرائيل يلعبون أمام الرب بكل أنواع الغناء وبالعيدان والرباب وبالدفوف والجنوك والصنوج»(*) أما عند تقديم الذبائح لإلههم يهوه، فقد كانوا أيضاً يقلدون جيرانهم «فيقف اللاويون في بيت الرب بصنوج ورباب وعيدان وأبواق... وعند ابتداء المحرقة يبدأ نشيد الرب والأبواق بواسطة آلات داود... وكان كل الجماعة يسجدون والمغنون يغنون والمبوقون يبوقون»(**) كما أنهم ساروا على عادة الكنعانيين باستعمال الموسيقى في الأعراس والأفراح والإحتفالات الشعبية الخاصة. كما جاء في أمكنة عديدة من قصص التوراة، فمع كل ذلك نرى في بعض كتابات شعرائهم المدعوين «أنبياء» تنديداً بالموسيقى وبمن ينساقون في مجرى الأنغام. ولعل ذلك تأتى عن بدء انتشار المجون والطرب في الفن، بتأثير النزعة المادية التي جاءت في أعقاب الامبراطورية السورية في العهد الآشوري، وعلى كل حال فإن في هذه الأشعار التي حفظتها لنا التوراة ما يلقي بعض النور على بدء هذا الإنحطاط الفني، وفيها أيضاً يكمن هذا الحقد اليهودي السلبي. ونورد هنا مقتطفات عن شاعرين من أشهر هؤلاء هما اشعيا وعاموس، في ذكرهما لبعض الآلات الموسيقية:

قال اشعيا: « 11: 5»
الويل لمن ينهضون باكراً في الصباح
لكي يسرعوا إلى المسكرات
ويتأخرون في العتمة

(*) (صموئيل الثاني 5: 6).
(**) اخبار الأيام الثاني 25: 29.

تلهيهم الخمرة
في ولائمهم تعزف القيثارة والعود
والدف والناي
وتسكر الخمرة...

أما عاموس، فهو كرفيقه، يكتفي بترديد الويل الويل، يضخم الأخطاء ويصف الداء لا لكي يصف الدواء، بل لكي يستمتع بتخيل انحلال المريض وموته شفاء لحقد في نفسه.

جاء في كتابه (عاموس 4: 6)
«ويل لمن يفترشون أسرة العاج
ويتمددون كسالى على فرشهم
يأكلون خرافاً وعجولاً
ويغنون أغاني مبتذلة
على صوت العود والقيثارة
ويصنعون آلات الغناء كداود
يشربون الخمر بالكؤوس
ويتطيبون بافخر الطيوب».

وهكذا قدمت لنا التوراة عفواً، بعض النصوص التي تساعدنا على كشف النقاب عن بعض المظاهر الموسيقية بصورة مصغرة، فإن الفنون القليلة التي برع فيها اليهود، كانت صورة مصغرة جداً لما كان للفن حولهم من أهمية، ولما وصل إليه من اتقان(*).

(*) قال الكاتب الإنكليزي الشهير ه.ج. ولز بان تاريخ اليهود قد قدم لنا مضخماً جداً وبأن هيكل سليمان في كامل عظمته كما تذكره التوراة، لم يكن أكبر من مخزن عادي للحبوب.

المظهر الشعبي للموسيقى في سورية القديمة

رأينا فيما تقدم، أن المظهر الديني للموسيقى كان يشمل جميع نواحي النشاط الفكري والعملي عند الإنسان القديم. فقد كانت الآلهة مظاهر مختلفة لكل ما يشغل تفكير وضمير الإنسان، من حياة وموت، وزراعة وصناعة، وحرب وتعمير وبناء، وفنون وعلوم وآداب، وحب وبغض وانتقام. ولذلك فإن طقوس وعبادات الهيكل وأغانيه وأناشيده وموسيقاه ونحته وبناءه تظهر حضارة الشعوب القديمة في أكمل صورها.

على أنه حتى في ذلك العهد القديم، الذي كانت الآلهة والأرواح تسوده من أعلاه إلى أسفله، من الملك الحاكم إلى العبد الخادم لم تخل الحياة اليومية من مظاهر فنية، لا علاقة وثيقة لها بالهيكل وكهانه، أو بالآلهة والأرواح الهائمة في الفضاء.

ولم تخل المدنية السورية القديمة، كما هي الحال في المدنية الحاضرة، من استعمال الموسيقى والغناء وسائر الفنون الجميلة للطرب واللهو وإرضاء الحواس الخارجية، وإن كانت تلك المدنية تعتبر الموسيقى نفحة سماوية، وفناً إلهياً مقدساً.

فالطرب والمجون والنزعة الإحساسية لا بد موجودة في أي فن من الفنون، ولكن اقتصار الفن على هذه النواحي واستكثاره منها على حساب النواحي الفكرية دليل انحطاطه وانحداره إلى هاوية الانحلال والتفكك.

وهذا ما نشاهده في أيام غروب شمس الحضارة السورية، عندما مال الدين عن مركزه في صميم النفس البشرية، إلى الأخذ بالقوانين والقواعد الفلسفية، وعلم الكلام والمنطق، بتأثير النزعة اليونانية وتشابك النظريات الدينية والفلسفية التي دخلت إلى سورية من اليونان ومصر وفارس، بالمعتقدات والآراء

المتوارثة. وتخلى الدين عن مظهره الفني شيئاً فشيئاً، وتوارت الأساطير التي كانت تلهم الشعراء وتوحي بالأنغام إلى الموسيقيين، تحت ستار كثيف من المماحكات والسفسطة، ومالت الموسيقى إلى الهبوط فاصبحت فنا للعامة والسوقة فقط، بعد أن كانت تعبيراً عن روح الأمة، ومظهراً لآمال الشعب والامة.

فقد رأينا، في بحثنا عن الموسيقى في الفكر السوري والدين السوري، كيف كانت الدولة والملك(*)، والسلطة الدينية، تتعاون جميعاً في تعزيز الموسيقى، واعتبارها أهم الوسائل في الاتصال مع الآلهة وتقريب الأفكار والأرواح بعضها من بعض وكلها من السماء.

ولهذا فإن الموسيقي كان مدنياً يعتبر في منزلة عالية جداً حتى خارج نطاق الخدمة الدينية. فإذا كان الموسيقي في الهيكل كاهناً من درجة عالية فإنه في قصر الملك كان موظفاً سامياً يتقاضى مرتباً ضخماً وفي المحيط الشعبي ينظر إليه الرجل العادي نظرة إجلال وإكبار هذا من قبل أن ينحط الموسيقي على كر الأجيال إلى «مطرب» فقط. حتى أصبح بعد فترة الإنحطاط في الحضارة السورية في أسفل الدرجات بعد أن كان في أعلاها. وشتان ما بين رئيس جوقة المنشدين «اوش - كو - ماه» في العصر السومري وبدء مجد بابل، وقائد جوقة الإنشاد في «اوقاريت» أو «جبيل» وبين «مطرب» العصر العثماني في سورية الذي كان همه «تكييف» السامعين واستدرار الآهات المخنثة من أفواههم، هذا المرض الذي لا يزال سارياً فينا إلى الآن.

وليس أدل على إنحطاط معنى «المطرب» من أن فرق الغجر الجوالة التي تعيش على النهب والكذب والإستجداء قد اعتمدت على هذا «الطرب» لانتزاع لقمة العيش وكانت تحتكر هذه الصناعة في الأوساط الشعبية والريفية في سورية، ولا تزال بقاياها قوية إلى أيامنا هذه، ولا يزال «المطاربة» وهو الإسم المشتق من «الطرب» والذي يطلق على الغجر في القرى لا يزال هؤلاء

(*) الملك في العصر السومري كان بالحقيقة وكيلاً (ب - تي - سي) للإله الخاص بالمدينة - وهو الملك الحقيقي وهو يمثل وحدة الأمة.

يحتكرون إقامة الأعراس والأفراح والليالي الملاح في بعض أنحاء الريف بما عندهم من بقايا الطبول والزمور. أما القرويون فيحتفظون ببقايا هزيلة مشوهة من الأغاني الشعبية والرقصات

«ألدبكة» التي تناقلوها من الأجداد الأقدمين عبر الأجيال - ولكن شتان بين قوة الماضي وعظمة تعبيره وتضعضغ الحاضر وتشويشه - وبين الإلاهة «نيدايا» التي تخرج من الناي نسمة سماوية تحمل النغم بين إعطافها - وبين مطربة مثقوبة الأنف موشومة الوجه تهتز كالقصبة المرضوضة على عويل «الزمر».

ولنترك الحاضر على أن نعود إليه، إلى أمجاد الماضي لكي نستوحيها من الفكرة التي توصلنا إلى معرفة نفوسنا.

إن الإحتفالات المدنية التي كانت تجري في جميع مدن الهلال الخصيب في زمن عظمة سومر وسطوة بابل، ومجد آرام، وغنى كنعان، لا تقع تحت حصر. فمن أعياد رأس السنة في أول الربيع حين تظهر عشتار بأبهى مجدها وتسير عربتها محملة بالمجد إلى البوابة الضخمة، بوابة عشتار في بابل، عاصمة الدنيا، يحف بها الآلهة من كل جانب وتخرج الخلائق رجالاً ونساءً لتشاهد الموكب وتشترك فيه وتنفخ آلاف الأبواق من فوق الأسوار فتهتز لها أركان الأرض وتقرع الطبول بصوت الثور العظيم المقدس حتى تصل اهتزازاتها إلى السماء - إن يوم مولد الربيع، يوم عشتار، ليوم مشهود ينتظره الجميع بفارغ الصبر.

وللموسيقى في مثل هذه الإحتفالات المقام الأول. فلم تخل صورة لإحتفال من رسوم آلات موسيقية، ولم يخل وصف لها من ذكر الدور الموسيقي وذكر المنشدين والعازفين. أما الأشعار التي كتبت بهذه المناسبة فجميعها أناشيد يدل وزنها وترديد كلماتها على أنها رتبت خصيصاً لكي تغنى.

ويضيق بنا المجال إذا أردنا تعداد جميع الإحتفالات المدنية الشعبية التي ما وإن كان تأثير الدين واضحاً جلياً فيها، إلا أنها كانت تجري خارج نطاق الهيكل ويشترك فيها الشعب على نطاق أوسع ويكون يومها يوم عطلة للجميع ينقطعون فيه للإحتفال وتجمعهم ذكرى العيد وتوحد بين نوازعهم نزعة فنية أصيلة.

أما أعياد البعل وانتصاره على الموت، فمن أشهر الأيام وخاصة على الساحل السوري وكذلك الإحتفالات بأيام مردوخ في بابل ونسروخ وآشور في نينوى ومولوك وبعل السموات في مدن دمشق وجلعاد وفلسطين، وذكرى أدونيس في سفوح الجبال المغطاة بالأرز والسرو والتي شهدت موته وبعثه.

كما أن الحثيين في الشمال، ككل شعوب سوريا القديمة اهتموا بالإحتفالات الشعبية التي تلعب فيها الموسيقى والغناء الدور الأول واستوحوها من الأرض والجو، من النهر والسهل والجبل، من تتابع الفصول وتجدد التربة.

وقد جاء في احدى اللوحات الحثية القديمة قائمة طويلة بأسماء هذه الإحتفالات منها: إحتفال الشهر، إحتفال السنة، عيد الخريف والربيع، واحتفالات الرعد. إحتفالات الكاهن المقدس، وإحتفالات الشيوخ، أعياد امهات الآلهة.

وفي القائمة أيضاً أسماء لأعياد وإحتفالات غاب عن العلماء مدلولها مثل احتفالات حياراش - اشواش - دولاشاش - اوباني بولوش، وغير ذلك من الأسماء.

وعدا هذه الإحتفالات الشعبية التي يشترك فيها الجميع، حكومة وشعباً، كان الملوك والموسرون، وحتى عامة الشعب يقيمون احتفالات موسيقية غنائية راقصة خاصة كل حسب إمكانياته.

وقد ردت الأساطير السورية أصل هذه العادة، عادة إقامة حفلات خاصة في القصور والبيوت إلى الآلهة إلى عادة أخرى أو تقليد فقد جاء في أسطورة «بعل» التي وجدت في راس شمرة، أن احتفالاً رائعاً أقيم في القصر الذي تم تشيده للإله الشاب. ويتوافد الآلهة والناس إلى القصر ويقوم الإله المغني:

«فيأخذ ألف كاس من الخمر
ويسكب لعشرة آلاف
ثم ينهض فيرقص ويغني
ويعزف الموسيقيون بالصنوج

ويغني الشاب ذو الصوت الحلو
اغنية البعل العظيم
الساكن في رأس الجبل»

وهكذا درج الملوك على إقامة حفلات موسيقية غنائية راقصة عند تدشين بيت جديد، أو قدوم مولود سعيد أو زواج عظيم وفرح بانتصار أو إحتفال بجودة الغلال وخصب الأرض.

وفي لوحة أخرى من بقايا رأس شمرة في أسطورة الملك «دانيل» تجد أن فرح الملك بولادة ابنه الأول «اقهات» يتمثل في اقامة إحتفالات رائعة له. فإنه عندما يسمع بالنبأ السار:

«يذهب دانيل إلى بيته
وإلى مسكنه يسرع
ويأتي الفنانون إليه
والبنات ذوات الصوت الحلو
ألعصافير المغردة
ويذبح لهم ثوراً
ويدعوهم للطعام الوفير والشراب الكثير
في اليوم الأول ...
ثم في اليوم الثاني ... الخ

وهكذا لمدة سبعة أيام متتالية في جو من الغناء والطرب «العصافير المغردة» فإذا سمعت اليوم، من جدتك قصة «ملك الزمان» أو «ست الحسن» والإحتفال بزواجهما «السبعة أيام لا يأكل أحد ولا يشرب إلا من بيت السلطان» علمت أن للحكاية أصلاً قديماً يمتد إلى آلاف من السنين.

في هذا الجو الذي يعبق بالموسيقى، كان الملك أو الأمير أو الموسر يعتبر الموسيقى إعتباراً عظيما يزيد على إعتباره لوزرائه - والموسيقي هنا - أي في قصر الملك يأتي بالمرتبة بعد الموسيقي في الهيكل، الذي تعتبره الدولة والسلطة الدينية بمنزلة الكاهن الكبير أو الوزير.

جاء في أسطورة موت جلقامش، التي تعود إلى الألف الثاني قبل الميلاد،

قائمة بأسماء المقربين إلى جلقامش من أهل وولد وأمناء وموظفين. وقد جاء اسم الموسيقي مطرب الملك ومسليه مباشرة بعد اسم زوجته وولده.

أما بابل العظيمة، التي يقول المؤرخون عنها إنها فاقت جميع مدن العالم القديم والحديث بالجاه والعظمة ومظاهر المدنية(*) فقد كانت الموسيقى وصوت القيثارة والناي والبوق من أشهر مميزاتها ومن أكثر ما يثير اهتمام زائريها وقد زارها اليهود ولكن مسبيين ذليلين، وبما انهم كانوا غير قادرين على الإنتقام لذلهم، فقد عمدوا إلى تشويه سمعة بابل، والدعاء عليها مطبقين المثل الذي يعبر أصدق التعبير عن نفسية يهودية صرف: «اليد التي لا تقدر على كسرها، قبّلها وادع عليها بالكسر» أما شعراء اليهود فقد دعوا كثيراً على يد بابل بالكسر، ويتمثل ذلك في توراتهم حتى في عصورهم المستحدثة أي بعد المسيح إذ جاء في كتاب رؤيا يوحنا (18:21)

«هكذا ستسقط بابل العظيمة
وتختفي عن وجه الأرض
وصوت ضاربي القيثارة
والمزمرين والنافخين بالبوق
صوت العريس والعروس
سيختفي منها إلى الأبد...»(**)

ولم يسع يوحنا هذا إلا أن يرى في حاله المملوء بالحقد على بابل العظيمة هذا الحقد الذي توارثه اليهود أباً عن جد، ولا يزال سارياً فيهم إلى الآن لم يسع يوحنا هذا إلا أن يرى في بابل الأعراس والإحتفالات وصوت آلات الموسيقى.

ولم تقف الحروب المتواصلة في أيام الإمبراطورية السورية في العهد الآشوري التي تأسست على القوة والسيطرة في وجه التيار الفني في سورية، فقد كان الملوك بين ضجيج الحرب والإستعداد للمعارك، يجدون الوقت الكافي

(*) من راي المؤرخ الشهير برستد (في كتابه فتوح المدنية) وغيره من مشاهير المؤرخين.

(**) ترجمة مع تصرف قليل عن الترجمة الإنكليزية الحديث للتوراة والإنجيل.

للإستمتاع بالموسيقى والإهتمام بها. وأصبحت الآلات الموسيقية، والمغنون والمغنيات، من أشهر ما يسعى إليه الملوك لامتلاكه إن سلماً أو حرباً. وذكرت اللوحات المتعددة التي تركها الملوك تخليدا لانتصاراتهم، هؤلاء الموسيقيين مع آلاتهم، كغنائم حرب للغازي الرابح.

ففي لوحة لأشوربانيبال، يصف فيها احدى غزواته إلى كركميش ولبنان، يقول إنه بعد أن قطع نهر (عبرة) وهو عفرين - خضع له ملك (كونولوا) وكان من بين ما قدم له الملك المغلوب كترضية، نساء مغنيات مع عدد كبير من الآلات الموسيقية.

كما أن ملوك مصر، في غزواتهم لسوريا، كانوا يفتخرون بالإستيلاء على أهل الفن ونقل المغنيات والموسيقيين السوريين إلى قصورهم بجوار الأهرام. ففي سجلات تعود إلى الملك المصري (أمن حوتب) الثاني (حوالي 1447-1421 ق.م.) يروي الكاتب مفتخراً أعمال الملك العظيمة الموفقة في غزواته فيما بين النهرين والساحل السوري وفيها قائمة كبيرة بالأسلاب والأسرى من الأراضي السورية - منها مئتان وسبعون امرأة فنانة مع الحاشية الخاصة الملحقة بهن لأجل الغناء والرقص.

ومن جهة أخرى، فإن بعض الأمراء السوريين كانوا يستقدمون بعض أهل الفن من مصر للتنويع والتشكيل وهذا العصر عصر طغيان الروح العسكرية من اشور، وعصر الإمارات السورية المتفككة في أيام قوة مصر السياسية والعسكرية شهد انحطاطاً نسبياً في الفنون إذ خضع الفن للروح العسكرية القوية الساحقة من جهة، وللنزعة التجارية المادية التي ازدادت عنفاً بمزاحمة التجار اليونايين لتجارة الساحل الفينيقي.

وكان لتجارة الساحل الفينيقي، وتأثيرها في مصر اليد الطولى في إدخال الفن المصري إلى سورية إلى قصور الأمراء وأغنياء التجار لا إلى الهياكل والإحتفالات الدينية الشعبية الكبرى في أول الأمر.

أما بعد إمتداد الإمبراطورية المصرية إلى سوريا الغربية، فقد ظهرت المغنيات المصريات في بعض الإحتفالات الدينية، بعد أن سبق ذلك إعتماد ملوك مصر وكهنتها على فناني وفنانات آسيا في إقامة إحتفالات مدنية ودينية.

وبانتشار هذه النزعة الإحساسية، والسعي وراء الطرب في الموسيقى والغناء وانتشار الحفلات الخاصة في قصور الملوك والأمراء والأثرياء ودخول المجون شيئاً فشيئاً إليها حل عصر الانحلال الفني في سوريا (حوالي القرن السابع إلى القرن الخامس ق.م.) بعد أن بقي قوياً صاعداً لأكثر من عشرين قرناً. وادى تشابك المصالح التجارية والسياسية. وتطاحن الممالك الكبيرة إلى كسوف للفن، كان إيذاناً ببدء تحول في الشعب إلى الغيبيات.

وقبل عشرين قرناً من غسق الفن في سورية، كتب شاعر في مدينة أور رثاء لخراب مدينته العظيمة على يد برابرة القصعيين، ولكن لم تلبث المدينة أن نفضت عنها غبار الخراب وجددت شبابها.

وكأنما ينعي ذلك الشاعر، في مرثاته ليس مدينته أور بل عظمة الفن السوري الذي بدأ يتهاوى بعد ألفين من السنين:

«في الهيكل بيت الحياة بيت الاحتفال
لم يعد هناك من يحتفل
على القيثارة والناي لم يبق عازف
ولا من يدخل السرور إلى القلب
بالغناء والموسيقى
لقد تحولت اغانيك إلى بكاء
وموسيقاك إلى نواح»

وشمس الفن بدأت تغرب بعد ألفين من السنين من تاريخ هذه الأبيات وصلنا بعدها تدريجياً إلى ظلام دامس بدأنا نسمع آذان فجره الآن - فإلى متى نسمع البكاء بدل الأغاني والنواح مكان الموسيقى؟

الشعر في الموسيقى

مما لا شك فيه أن أكثر الموسيقى في سوريا القديمة كانت موسيقى غنائية، كتبت خصيصاً لتلحين الأشعار والملاحم والتمثيليات. ومع أن الغناء يقيد الموسيقى وأنغامها بعض التقييد، لأن على اللحن أن يتبع في مجراه مبنى الشعر ومعناه، إلا أننا نرى أنه من ناحية أخرى، قد إستفاد الشعر فائدة كبيرة من الموسيقى. فقد كانت أكثر الأشعار التي وجدت على اللوحات القديمة، أغاني، يحس القارىء فيها بالنغم يتردد بين الكلمات.

وكانت هذه الأغاني متعددة المقاصد والمعاني، فمن أغاني حب بسيطة قصيرة، إلى ملاحم كبرى، تغني قصص الآلهة العظام، وخلق العالم، ومصائر الناس. وقد اكتشفت بين مخلفات آشور لوحات ظهر أنها تقويم (فهرس) هذه اللوحات على قائمة باسماء هذه الاغاني، تورد فيها السطر الأول من الأغنية. ومع أن هذه اللوحات مهشمة ناقصة لم يتمكن العلماء من قراءة نصف محتوياتها، ومع انها لا تحتوي إلا على سطر واحد من كل أغنية فقد ظهر منها الغنى العظيم الذي كان يتمتع به السوريون في القرن التاسع للميلاد وما قبله في الموسيقى، والثروة الكبرى من الأغاني التي كانوا يمتلكونها.

ففي هذا التقويم نجد أناشيد دينية، ومدائح ملكية، وأغاني حزينة ومراثي وفيها أيضاً أشعار تغنّي الانتصارات الحربية، والبطولة وأغانٍ شعبية للعمال وغيرها للرعاة وغيرها لباقي الفئات كما انها تحتوي قائمة كبيرة من الأغاني الغرامية للرجال والنساء.

وكان من تأثير الموسيقى على الشعر، أن اتخذ الشاعر خاصة في عصر متأخر، طريقة خاصة في النظم، تجعل الشعر صالحا للتلحين بما فيه من ترديد لبعض الكلمات والجمل وتناظر في المعاني (parallelism) وقد سادت هذه

الطريقة أشعار اوقاريت والساحل السوري وأثرت في أشعار التوراة تأثيراً كبيراً.

هذا الترويد والتناظر في المعنى، لا يزال أثرهما إلى الآن في بعض أشعارنا وأغانينا، وخاصة الشعبية منها.

في صلاة إلى الآلهة لكي تعطي «دانيل» إبنا، في الأسطورة التي اكتشفت في رأس شمرا، جاء:

ليعطى إبنا في بيته
ووريثا وسط قصره
فمن يقيم النصب لأرواح الأجداد
والتماثيل للآلهة حماة الشعب
من يحرر روحه من قيود الأرض؟
ومن التراب من يخرجه حياً؟
من يخرس ألسنة حاسديه ومبغضيه؟
ويصد عن بيته هجوم العدو؟

وتكرار المعاني، بعد إلباسها حلة جديدة في كل مرة، أثّر كما قلنا في التوراة تأثيراً كبيراً فلا نجد شعراً فيها يخلو منه. جاء في الشعر الغرامي الذي نسب إلى سليمان:

«إجعلني كخاتم على قلبك
كخاتم على ذراعك
فالحب قوي كالموت
والغيرة قاسية كالهاوية
لهيبها لهيب نار
وسعيرها يتلظى
لا تستطيع أن تطفئها المياه الكثيرة
ولا السيول أن تغرقها»

بهذا النوع من الشعر، عبر الأدباء في سورية القديمة عن جميع نزعات النفس البشرية، فقد كتبوا شعراً وهم يعلمون أنه موسيقى أيضاً في الوقت ذاته. وهكذا تغنوا بأعمال الآلهة وبأمجاد ملوكهم القدماء وبالأعمال العادية التي

تجري كل يوم تحت سمعنا وبصرنا، وتغنوا بجميع العواطف من عاطفة الحب للجنس والولد إلى الغضب والنقمة، إلى التعبد والخشوع للآلهة.

إن الثروة العظيمة من الأغاني التي وصلت إلينا من ذلك الزمن السحيق، لا تقاس بما ضاع منها واختفى.

والتراث العظيم الذي تركه القدماء في الأعمال الفنية الرائعة، وفي الشعر الغنائي الذي عاش في اللوحة الفخارية وتحدى الأجيال ظهر بعد آلاف السنين ليبعث حياً من جديد في أسماع الناس وفي قلوبهم.

ولنستعرض الآن بعض مقتطفات من هذه الأشعار التي كانت تلحن وتغنى في الهيكل، أو في القصر أو في الشارع على كل فم ولسان.

ففي المعبد عندما يخيم الخشوع على نفوس المصلين يرتفع صوت المنشد بكل تواضع وخضوع، بترنيمة إلى الآلهة فيها كل معاني الاعتراف بالذنب وطلب المعونة والمساعدة من قوة علوية:

إلى متى، يا إلهي
إلى متى، يا إلآهتي، تديرين وجهك عني؟
إلى متى، أيتها الآلهة جميعاً
يهدأ غضبكم علي؟
لقد ضل البشر، وعميت أبصارهم
وجميع الأحياء، من منهم يعلم شيئاً.
انهم لا يدرون، أخيراً ام شراً يفعلون
يا إلهي لا تطرحني من أمام وجهك
خذ بيدي وأخرجني من الوحل
والشر الذي عملته ليتحول إلى رحمة
والخطيئة التي اقترفتها، ليحملها الريح
وذنوبي، مزقها كقطعة قماش
ليرضى قلبك علي
كما يرضى قلب الأم على فلذة كبدها...

ومن هذا الجو الخاشع في المعبد، ينتقل بنا المشهد إلى مدينة (أريخ) أو

(أرك) التي يحكمها البطل جلقامش، والتي تواجه غزو مدينة كيش. يغني المغني هذه الذكرى بفخر وحماس واعتزاز ذاكراً رفض شباب (أرك) واختيارهم الحرب إلى النهاية:

لا تستسلم (لكيش) أيها الملك
لنضربها بحد السيف
فإن مدينتنا بناها الآلهة
وهيكلنا في وسطها
إنزل من العلاء
أقسامها من هندسة أرباب السماء
وسورها ينطح السحاب
لتعود آلات الحرب إلى مناطقكم
تلقي الخوف والرعب في قلب الأعداء

وقد يصل الشاعر في تخيلاته إلى أعماق الجحيم كما وصل دانتي. ففي وصف المعركة الرهيبة بين إلهة الفوضى والفناء وبين إلهة الخلق والابداع في ملحمة الخليقة يصف الشاعر بتعابير رائعة لا يمكن ترجمتها بدقة، استعداد الآلهة الرهيبة (هبور) لمقاومة خلق العالم بزرع الفوضى في السماء بقيادة الآلهة (تيامة)

يملأهم الغضب ويعصف بهم الشر
مستعدون للقتال
مزمجرين باصوات مرعبة،
زودتهم (هبور) بأسلحة رهيبة،
وولدت لهم أفاعي وتنانين،
أنيابها حادة، أظفارها مسنونة،
يجري السم في عروقها بدل الدم،
وألبست التنانين المزمجرة رعباً عاصفاً،
وأضافت فوق رؤوسهم هالات كالآلهة،
حتى يموت كل من يلقي عليهم نظرة..

ويعالج الشاعر - الموسيقي قضايا، الحياة والموت، الأسئلة التي ما زالت تتردد في نفوس الناس منذ أن كان الناس، ويخرج من تساؤله بنتيجة واحدة: ربما لن نعرف أبدا ما هو الموت، ولكن الحياة لنا، فلنحيها ولنتمتع بها. ويجوب جلقامش الأرض سعياً وراء سر الحياة والموت، ويصل إلى «اوتنابشيتم» الذي نجا من الطوفان العظيم يسأله تفسير اللغز ولكن اوتنابشيتم نفسه لا يعلم:

«هل نبني بيوتاً إلى الأبد؟
وهل نعقد إتفاقات دائماً؟
هل يجب أن يتقاسم الأخولة الميراث؟
أيبقى الكره والحقد سائداً بين الناس؟
ويظهر النهر الكبير يعلو ويطوف؟
وتولد الحشرة الحقيرة لكي ترى وجه الشمس؟
ثم تولي بلا رجعة؟
منذ الأزل لم يكن هناك سكون وراحة؟
فالميت والقابع المستريح يتشابهان
إلا بتشابه الغني والفقير
عند الإقتراب من الموت؟

يغني الشاعر هذه الأسئلة التي تتوارد في خاطر «جلقامش» ولكن الجواب عليها فيما قاله الإله شمس للبطل:

«جلقامش إلى اين تذهب؟
إن الحياة الخالدة التي تسعى اليها .
لن تجدها مطلقاً
لينشرح صدرك ليلاً ونهاراً
وليملأ السرور أيامك
فهذه هي حياة الإنسان على الأرض...»

وهكذا كانت الحياة الموضوع المجيب والأصيل للشاعر السوري

القديم، فاشبعها درساً في أساطيره وقصصه، وصوّرها نضالاً لا ينتهي، وخلقاً متجدداً لا يقف عند حد - لأن «السكون والموت متشابهان» وهذا ما يفرضه «الموت» على الحياة - عدم الهدوء والاستكانة - وهذا ما يقوله الموت الإله إلى البعل الإله في أسطورة النضال بينهما، التي تمثل وتغنى على مسارح (اوقاريت):

«يرفع «الموت» الإلهي صوته
ويقول «للبعل» القدير
ليكتب عليك في السفر الإلهي
أن تذوق المصاعب والمتاعب
أن تسحق بالأقدام
وتقطع إرباً إرباً بالسيوف
وتحرق بالنار
وتطحن بالحجارة
وتنخل وتغربل
وتنثر في التربة
وتذرى فوق البحر...»

في هذه التورية، يرسم لنا الشاعر صورة لما يجب على الإنسان أن يقوم به، من زراعة وفلاحة وطحن وخبز وسواها، لكي يقوم بأود حياته.

هذه هي بعض المواضيع التي طرقها المنشد في سوريا القديمة، وقد اختفى عن وجه الأرض الكثير من أعمال الإنسان، ودكت البنايات الكبيرة، والأسوار العظيمة، والهياكل الضخمة التي كانت تتردد في جنباتها أصداء النشيد والموسيقى، ولكن المعنى الرائع في هذه الأناشيد لا يزال حياً يتحدى الفناء.

أما نشيد الخليقة الذي كتب على لوحات حفظت في مكتبة آشور بانيبال والذي نقل عن نشيد قديم، والذي وضعت على هامشه الإشارات التي اعتبرها بعض العلماء (نوت) موسيقية، فهو مثال حي على علو كعب الفنانين في ذلك الزمان في تأليف النشيد، وفي تلحينه وفي معناه. وهو في الواقع، ليس إلا

جزءاً من ملحمة كبيرة ضاع أكثرها وبقي منها هذا اللحن في كيفية خلق الإنسان والغاية منها.

وفيما يلي ترجمة للنشيد كما جاء في اللوحة، نقلاً عن الترجمة الإنكليزية الدقيقة للأصل الأكادي. وفي الترجمة العربية بعض التصرف القليل، كما هي الحال في ترجمة جميع ما جاء من الأشعار في هذه الفصول لكي ينسجم المعنى مع اللفظ.

نشيد خلق الانسان

عندما تم خلق السماء والأرض، الزوجين الدائمين
وفرغت من تكوينهما الإلآهة الأم «أنانا» المقدسة
ووضعت الأرض في موضعها المعين لها
وفوق، السماء، بأتم هندسة وتكوين، وجرى النهر والقناة كالخط المضيء
وامتلأ الفرات والدجلة إلى الشاطئين
عند ذاك «آن» و«انليل»، «اوتو» و«أنكي»
الآلهة العظام
مع جمهور ملائكة «الانوفاكي»
جلسوا في مجلسهم العالي المقام
وتشاوروا مع بعضهم قائلين:
«أما وقد تم تحديد الأرض والسماء
وعين مجرى النهر والقناة
سيول الدجلة، ومجرى الفرات
كل يجري في مسيره المخصص له
فهل بقي شيء لم يعمل؟
أو أمر لم يتم بعد؟
يا أسياد الأرض، أيها «الانوناكي»
بماذا تشيرون؟
ماذا تطلبون منا أن نفعل؟
عند ذاك أجاب ملائكة الأرض
«الانوناكي» الذين يمسكون بالأقدار

وقالوا لأنليل المقتدر
«حيث تلتقي الأرض بالسماء في «أوزاما»
ليذبح إلآها الفن والصنائع
ومن دمهما ليصنع الإنسان
لكي يخدم الآلهة
ويحفظ مجرى النهر، بكل قواه
وبيده يحمل الرفش والمعول
ويبني بيت الإلهة ويجمله
ويحفظ الحقول في حدودها
ويمنع عن الأرض السيول الجارفة
ويخرج من الأرض زرعاً وثمراً،
لتنظر السماء بأعين الرحمة إلى البشر
الذين يفتحون بطن الأرض
ويستخرجون منها الغلال الوافرة
يجوبون الأرض من أقصاها إلى أقصاها
حاملين كنوزها من مكان إلى مكان
ليدخل الرخاء إلى كل بيت من بيوتهم
وتبتسم البلاد جميعها ابتسامة الرضى
هكذا تفيض حقول الالهة خيراً
ويملأ رحاب الأرض رخاء
ويحفظ الناس أعياد الآلهة
ولا تنسى الذبائح والتقدمات
ويرتفع هيكل الله عالياً فوق الرؤوس
فيصبح البشر أسياداً في الرخاء
وفي الخير آلهة مقدسين
وتكثر في الأرض مقتنياتهم
بقرهم وغنمهم، والسمك والطير

وترتفع من الشفاه تسابيح الحمد والشكر
وأنت، يا أم الآلهة المقدسة (أرورو)
هبي أولادهم حظوظاً وافرة
رجالا تساموا في الفن والأدب
وفي عظيم الأعمال
كعرانيس الذرة، التي تنبت من الأرض
وتتجدد في كل سنة
بينما تبقى النجوم الخالدة معلقة
في أماكنها إلى الأبد
وتتابع الفصول من دور إلى دور
وهذا ما قرره الآلهة العظام
وصنعوه بملء إرادتهم....

هذا الإنسان الذي خلق من دم إلهي الفنون والصنائع، الذي جبل فناً وصناعة، وصاغ الشعر ووضع له اللحن، وغنى حظه وسر حياته في أنغام القيثارة والطبل والمزمار، هذا الإنسان هو الذي وضع الأساس الفني في الحضارة التي نعيش في إشراقة شمسها إلى الآن.

أشكال التعبير الموسيقي

قلنا سابقاً أن الموسيقى نتاج اجتماعي. وفي المظاهر الفنية البدائية، التي لا نزال نشاهدها عند بعض القبائل الزنجية، نرى أن جميع أفراد القبيلة تقريباً يشتركون في أداء الرقصة وفي الغناء بدون قيادة أو سابق تخطيط معلوم لما يقولون أو يفعلون.

إلا أن المدنية جعلت الإخراج الفني وقفاً على أشخاص تدربوا وترقوا في معالجته. وهكذا عندما أصبح الفن أرقى من الناحيتين التكنية والمعنوية قسم الناس إلى قسمين: الفنان والمستمع لا يستغني أحدهما عن الآخر.

وصار الإخراج الفني يجري أمام شهود. والفنان الملهم لا يعتبر هؤلاء الشهود على انهم مجرد أفراد. إعتباراً عددياً، بل على أنهم جزء من وحدة تضمه هو أيضاً، قال نيتشه بأن على الفنان أن يعتبر أن الله هو مستمعه الأكبر.

وفي ازدهار الحضارة السورية القديمة أتخذت الموسيقى والغناء اشكالاً رائعة من التعبير الفني بواسطة الجوقات الكبرى التي كان يجري تدريبها والإهتمام بها على غرار ما نشاهده في أرقى جوقات الأوركسترا العالمية اليوم.

وفي زمن بدء الحضارة السورية السومرية. كانت الجوقة صغيرة نسبياً، والنشيد بسيطاً يصاحب الغناء صوت الناي، أو «المجوز» أو القيثارة - وكثيراً ما كان المغني ينشد في الهيكل بمرافقة صوت الطبل المنفرد الذي يضيف رهبة للانشاد تحت سقف الهيكل المتسع العالي. ولا يزال هذا النوع من الإنشاد متبعاً في بعض المعابد الهندية إلى يومنا هذا.

وكانت الطبول الأخرى الموزعة في جنبات الهيكل كثيراً ما تصاحب بصوت عميق هادىء نقرات الطبل الرئيسي بينما يتدرج صوت المنشد صعوداً وهبوطاً.

وتطور الإنشاد الديني مع تقدم المدنية فنجد في إحدى اللوحات نشيداً

مؤلفاً من أربعة أقسام يستدعي مصاحبة جوقة كبيرة من المنشدين وعدد ضخم من الآلات الموسيقية. وكانت بعض المقاطع تخصص لمنشد منفرد (solo) كما يظهر جلياً من طريقة كتابتها. وفي اللوحة تعليمات خاصة للقيام بطقوس هذا النشيد جاء فيها ما يلي:

يبدأ الكاهن المختص أولاً بإقامة الشعائر السحرية الخاصة بالتقديس. وعلى المنشدين أن ينشدوا الصلاة الإفتتاحية والترنيمة الخاصة بها يرافقهم ويقودهم موسيقي متمرس (اسمه بالسومرية «نار») ثم يغني رئيس الجوقة لحناً خاصاً للإلهة أيا، وشمش ومردوك تصاحبه فرق الناي والمزامير.

ثم يشترك الجميع بإنشاد ملحمة أسطورية (تجمع بين التمثيل والغناء والرقص في الإحتفالات الكبرى).

ويصعب، حتى على المؤرخ المدقق، أن يصف بدقة أو يتصور الأنغام التي كانت تغنى هذه الأناشيد بها. فلا تعلم كيف تقع من الأذن بالنسبة لموسيقانا الحاضرة. وذلك لعدم التمكن من الوصول إلى معرفة طبيعة السلم الموسيقي القديم بالدقة التامة.

على أنه إن غاب عنا النغم، ولم نتمكن من أن نعيد تصويره للأذن، فإننا نتمكن من معرفة الطريقة التي كان القدماء يتبعونها في أداء هذه الأنغام.

ويرى أكثر الباحثين في الموضوع أنه من المستبعد أن يكون هؤلاء القدماء قد استعملوا المصاحبة الموسيقية Harmony أو سواها من أنواع اختلاط الأصوات، وإن كان هذا استبعاداً غير قاطع.

أما ما يتأكد منه علماء الآثار فهو أن أكثر الأناشيد الدينية التي يقوم بها مغن واحد (solo) كانت تغنى على طريقة الإنشاد الحر، المطلق من حكم مقاطع البيت الشعري والذي يعتمد على تجميل هذه المقاطع غنائياً مع الإعتماد على الإيقاع في بعض الأحيان، والإستغناء عنه في بعضها الآخر. ولا تزال هذه الطريقة متبعة شكلًا في الأناشيد الدينية في الكنائس المسيحية الشرقية إلى يومنا هذا.

أما الملاحم الكبرى التي كانت تغنى فيدل شكلها وطريقة تأليفها، على

أنها تستدعي جوقة كبيرة مدربة من المغنين والمغنيات والموسيقيين وكانت هذه الجوقات تقسم إلى أقسام متعددة يقوم كل قسم منها بإنشاد مقاطع خاصة، وقد يشترك قسمان أو أكثر في الإنشاد في وقت واحد وهذا ما يدعى في الموسيقى بتعارض الأنغام (Antiphony).

ومن أقدم الشواهد على اتباع هذه الطريقة في الإنشاد، ما أورده سدني سمث في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية (1932) عن نشيد وجد على لوحة من بابل، يرجع تاريخها إلى القرن الثالث ق.م. وتحتوي وصفاً لإحتفال سومري قديم يعود إلى عدة قرون قبل ذلك التاريخ. وتقول اللوحة إن نساء مغنيات من مختلف المدن السومرية والأكادية إجتمعن لإنشاد ملحمة في رثاء مدن سومر وأكاد التي خربها الغزاة الغوطيون.

ويتضح أن المنشدات قد تكتلن في كتلتين أو أكثر. تشكل أقسام الجوقة الموسيقية، وخصصت مقاطع من النشيد لكل قسم من الجوقة. وإذا صح هذا الوصف، فيكون ذلك الحفل الموسيقي السابقة القديمة الأولى لما يدعى بالبرنامج الموسيقي (programme music).

وفي طقوس ونشيد ديني خاص بإله القمر (سن) تعود إلى السلالة الثالثة في مدينة أور، نجد هذا البرنامج واضحا. وقد جاء وصف الإحتفال في كتاب الطقوس البابلية للدكتور لانغدون. فالأبيات الستة الأولى من النشيد مخصصة لمنشد منفرد في صلاة مرفوعة إلى إله القمر بصفته حارس هيكل (انليل) وسيد قطعان الماشية والمحاصيل الزراعية. ثم تتبع ذلك عشرة مقاطع صغيرة كل مقطع منها في أربعة اسطر في مديح الآلهة «المدائح» يبدأ كل مقطع منها بقرار يقول:

«أيها الإله نانار
إله النور والحكمة أنت»

ثم يروي كل مقطع من المقاطع العشر أفضال الإله على الحقول والمزروعات وكان يقوم بأداء النشيد في هذه المقاطع جوقة كاملة من المنشدين ترد على القرار الذي تنشده جوقة أخرى أو ربما منشد منفرد.

ويتبع ذلك قسم قصير، يغنيه منشد منفرد «وربما مع بقاء الجوقة على نغم القرار باستمرار - الأبسن» في وصف نصائح الإله انليل إلى إله القمر والأمل

في عودته إلى أور. وفي النهاية يشترك الجميع في غناء المقطع الأخير الذي يتصف بالبهجة ويعبق بالأمل، فإن «انليل» لن يهجر مدينته و«سن» إله القمر سيعود إليها.

ولن نكون مبالغين إذا تصورنا أن الموسيقى في نشيد كهذا، يجب أن تكون عبقرية النغم معقدة التركيب مدروسة التفاصيل لها أصول موضوعة ومكتوبة حتى تتمكن جوقة كبرى فيها الكثيرون من أدائها بدقة واتقان.

وإذا درسنا بدقة أشعار الملاحم الكبرى التي تركها لنا القدماء - بالرغم من وصولها إلينا ناقصة مشوهة - وعلمنا أن هذه الأشعار كانت تغنى، وتعزف لها الموسيقى، لتوصلنا إلى نتيجة قاطعة، وهي وجود فن التمثيل الموسيقي (Music Drama) عند السوريين القدماء منذ زمن لا يقل عن ثلاثة آلاف من السنين.

وهكذا مثلت على مسارح سورية منذ أقدم العصور، مسرحيات موسيقية عالجت القضايا الإنسانية والإجتماعية والدينية الكبرى في قالب شعري موسيقي مسرحي، يخاطب الأذن والعين وينفذ منهما إلى أعماق أغوار الشعور وأبعد آفاقه.

فقد شهدت هذه المسارح تمثيل وغناء أسطورة عشتار، ونزولها إلى الجحيم ثم نجاتها منه رمزاً لانتصار الحب والحياة. وقصة إله العالم السفلي «زو» - بشكل طائر خبيث - الذي يسرق اللوحات التي تقرر مصائر الناس، وكيف يجري استرجاعها منه - رمزاً لانتصار الخير على الشر. وحكاية «آدابا» أو «آدم» الذي يسعى إلى خلود حياته فيفشل. هذا السعي إلى الخلود الذي وجده العقل السوري ليس في خلود الفرد وهو الأمر المستحيل بل بخلود الحياة في المجتمع فعبر عنه تعبيراً قوياً رائعاً في ملحمة غنائية مسرحية من أشهر مسرحيات العالم القديم، أسطورة جلقامش.

ومن مسرحيات الأقدمين الشهيرة أيضاً، أسطورة الخليقة والطوفان وقصة الإله تموز الذي يموت لكي يحيا في التربة، ولكي تفيض الأرض خيراً. هذه القصة التي مثلت في جميع مدن سورية القديمة تحت أسماء كثيرة: تموز - أدونيس - بعل - وغيرها.

ولم تقتصر هذه المسرحيات على الأساطير الدينية، فإننا نجد في مخلفات اللوحات الفخارية قصصا شائعة تتناول مواضيع إنسانية صرف وترمي إلى مغزى عميق، مثل قصة السوس والضرس، التي تعود بأمر تافه صغير مثل نخر الضرس وألمه إلى فلسفة الألم والحياة والصراع، إلى الآلهة وحكايات الملوك القدماء وحروبهم، والتنافس بين مدن سومر وأكاد والتضامن ضد غزو البرابرة.

ومن مسرحيات راس شمرا، قصة الملك «دانيل» وولده «اقات» وفيها صراع وموت ثم حياة، وفيها أمثلة رائعة على عدالة الحكام وحكاية «كرت» وزواجه، وفيها تمثل جميع مشاغل الإنسان القديم وعمله الدائم الذي لا يهدأ في سبيل الحياة.

على أن أروع الأساطير السورية هي أسطورة الخصب ودورة الحياة وتتابع الفصول والموت والخلاص والفداء، الأسطورة التي تجمع بين الشعر والموسيقى والفلسفة والإيمان والتي أعطت فكرة الفداء بالموت إلى الأديان الحديثة، أسطورة موت تموز وأدونيس وبعل.

وسنحاول أن نجمع من اللوحات المتناثرة التي وجدت بين أنقاض (أوقاريت) في رأس شمرا، الأبيات الباقية من هذه الملحمة الرائعة. ونضعها في جو مسرحي موسيقي ونرتب بين أجزائها ترتيباً يعتمد على التخمين والتسلسل المنطقي، ونضفي على ذلك كله جواً موسيقياً مقتبساً مما أوردناه في الفصول السابقة عن مميزات الفن الموسيقي في سورية، فنخرج من ذلك بوصف يضع في صورة تقريبية للإحتفال العظيم بتمثيل وغناء قصة البعل العظيم، معتلي السحاب ورب السماء وسيد الصواعق والأمطار، وإله الخصب والأرض في صراعه مع (يم) إله البحر ثم مع (موت) إله الجحيم والعالم الأسفل.

فإلى مدينة أوقاريت الرابضة في حضن الجبل والممتلكة أعنة البحر السوري في أوائل الربيع وقد ازدادت بابهى الزين، وتوافد الناس إليها من الجوار ومن وراء البحر ... ولنتبع الجمهور إلى المسرح العظيم في وسط المدينة، فقد ازف الوقت وتعالت أصوات الطبول والأبواق.

«بعـــل» و«مـــوت»

قصة صراع بين الحياة والفناء

بين ضجيج العمل المتواصل وزحمة الرائحين والغادين، في شوارع مدينة (اوقاريت) التي تطل من على الساحل السوري، على عالم القرن العشرين قبل الميلاد. في وسط هذا الخضم من الإهتمام بالصادر والوارد، والسفن الغادية والرائحة، والأرباح والخسائر، واشتباك مصالح الساسة والملوك، والمعاهدات والحروب في قلب هذا الأوقيانوس من مشاغل المدينة الكبرى يطلع فجر من نور روحي، وفيض من نور فكري على مدينة المرفأ السوري الكبير.

إن الحياة التي تربط أبناء هذا البلد برباط قوي متين، تستحق منهم لفتة، غير عابرة، واهتماماً ينفذ إلى صميم وجدانهم.

ويتطلع الإنسان القاطن في جوار البحر وبين أحضان الجبل إلى هذه الحياة التي تتجلى في الطبيعة حوله، ألا تتجدد في كل عام مع الربيع؟ ألا تهبه بعد كل شتاء قوتاً وكساءً؟ ألا تموت متساقطة مع ورق الشجر، في كل خريف فتدفن في باطن الأرض؟ أفلا يكون إذن سر الحياة في الموت؟ كلا! إن سر الحياة كامن في التغلب على الموت.

فالتغلب على الموت، هو الجانب الوحيد الذي يتمسك به الإنسان السوري القديم؛ ألم يتغلب هو على الموت والسكون في مجتمعه؟ ألم يتغلب على البحر فركبه في السفن وسّخره مطية طيعة للشراع؟ أو لا تكون هذه الصفة فيه نفحة علوية إلهية؟

إن إله السموات، البعل، رب الغيوم والأمطار والصواعق وسيد الأرض الخصب. لا بد أن يكون هو أول من انتصر على البحر وعلى الموت وعلى الفناء. ولم يكن إنتصاره على الموت سهلاً فقد كان عليه أن يذوق كأسه قبل أن

يحيا في التربة المقدسة و «يفيض عسلاً في الأودية». وفي غمرة من النشوة السماوية كتب الشاعر أعمق أبياته في وصف انتصار الحياة وإبن الحياة بعل السموات على الموت بالموت. وغنى المغني أعذب ألحانه. ومثل الراقصون والراقصات خطرات الحياة والموت وتشابك الآلهة في حرب ضروس وقرعت الطبول صواعق البعل «راكب الغيوم» وصدحت الأبواق تعلن انتصار إلهة الحرب وشقيقة البعل «عناث» الجبارة، وغنى الناي حنين عشتار، والدة الآلهة والبشر على أولادها وعطفها على كل الكائنات.

ويرتفع صوت مئات المنشدين والمنشدات إلى الأعالي ممتزجاً بنغم الأوتار يتماوج صعوداً وهبوطاً بمصاحبة النشيد:

«رسالة «بعل» القدير
وخطاب البطل المنتصر
لتوقف الحرب في الأرض،
وتهدأ قرقعة السلاح
وليصب السلام في أعماق الأرض
وتستقر البهجة في صدر الدنيا»

وتفر الأجيال من أمامنا فيمر في طرفة عين عشرون جيلاً إلى مولد «بعل» آخر، وعشرون جيلاً بعد انتصاره، وعلى الأرض نفسها، وفي أحضان الجبل بعينه، تتردد هذه الأغنية ذاتها بكلمات أخرى:

«المجد لله في الأعالي
وعلى الأرض السلام
وفي الناس المسره»

وينتصر البعل على الموت بالموت، ويتردد في أجواء هياكله، نشيد فيه نفس المعاني، أما التمثيل فقد هزل، والموسيقى توارت تحت غبار من التقليد الميت ولكن من خلال إنشاد الكاهن نلمح إلتماع بصيص من نور دافق:

«المسيح قام من بين الأموات
وقهر الموت بالموت
ووهب الحياة للذين في القبور»

أما الواقع، فيجعلنا نفر من الحاضر لنعود فنحتمي خلف أربعين قرن عفى عليها الزمان فخرب المدن وشتت الناس وقلب الأرض عاليها سافلها ولكنه لم يقو على الحياة، وعلى انتصار البعل على الموت.

وهذه هي (اوقاريت) وهذا هو عيد الربيع، وهؤلاء هم الموسيقيون والمغنون والمغنيات والراقصون والراقصات، يشترك الجميع في تمثيلية موسيقية (Music Drama) نشأت فناً من صميم نفوسهم لا يزال العالم يرتع في مرابعه إلى الآن.

أما أشخاص التمثيلية فهم: بعل، رب السماء والأمطار والأرض والخصب والسيد المطاع المحبوب في مجلس الآلهة.

عنات، شقيقة البطل وإلهة الحرب، ترمز إلى روح النضال والكفاح في نفوس البشر.

عشتار، أم الآلهة والبشر، مسكنها فوق البحر والبر، تهب الحياة فيهما.

إيل، أب الآلهة وسيدهم، مجرد فكرة إلهية سامية، لا يتدخل في شؤون الأرض مباشرة.

يم: إله البحر وأميره، يحاول الإستيلاء على الأرض ملك بعل (ويدعى أيضاً القاضي نهر)

موت: رمز الفناء والعدم، الإله الذي تخافه الآلهة والبشر.

رسل الآلهة - أبطال وجبابرة - أفاعٍ وتنين - ووحوش.

تبدأ الرواية في مجمع الآلهة حيث يجلس الإله الأكبر «ايل» على عرشه يحف به أولاده وأقاربه يتصدرهم بعل ابنه الذي ألقيت إليه مقاليد حكم السموات والأرض.

وتعلن الأبواق قدوم رسل من أمير البحر والقاضي نهر - الإله العظيم يم - ويغني المنشد بصوت الرسول:

رسالة من «يم» سيدي
من «القاضي نهر» الأمير المعظم
ليخضع لي «بعل» الذي يتحكم بالشعوب

والذي تعبده الملايين...

ويجمد الآلهة في أمكنتهم، ويخفف جوق المنشدين من حدة إنشادهم حتى تخفت أصواته، وفجأة يقرع الطبل الكبير كالصاعقة وتجلجل الدفوف كالغيوم المتلاطمة في كبد السماء، ويقف «بعل» كالطود الشامخ، ويتعالى صوته الجهوري منشداً:

ارفعوا، يا معشر الآلهة، رؤوسكم
وانهضوا إلى عروشكم الملكية
فأنا، ساجيب رسل الأمير «يم»
بما يستحقون.

ويستبد به الغضب، حتى يكاد يفتك بالرسل لولا تدخل الإلآهة عشتار. أما «عنات» الإلآهة النارية إلهة الحرب والكفاح، فعندما تعلم عن وقاحة «يم» وضعف أبيها «ايل» تجاهه، تعصف بها موجة عاتية من الغضب الآلهي، وتنتصب مستعدة للكفاح في سبيل نصرة أخيها البعل. ويتعالى صوت نسائي من جوقة المنشدات قوياً عنيفاً:

إلى الأرض سيسقط الأقوياء
وفي التراب سيتمرغ الجبابرة

ويحارب بعل الأمير يم بسلاحين صُنعا خصيصاً لذلك، فيضرب بأولهما مؤخرة يم. ولكن هذا يثبت للضربة ثم يأخذ السلاح الثاني المدعو (ايامور)

أيامور، إنطلق إلى يم
واخلعه عن عرشه
وعن مجلس ملكه أسقطه
وانطلق من بين يدي البعل
منقضا كالنسر، من بين أصابعه
وضرب جبهة الأمير يم
وبين عيني القاضي نهر،
فيهوي يم،
ويسقط إلى الأرض صريعاً.

وتتدخل عشتار ثانية فتنقذ حياة يم من غضب بعل:

رويدك، أيها البعل المقتدر
لطفك يا معتلي السحاب
فإن الأمير يم أسيرك
وسجينك هو القاضي نهر

وهكذا تتم غلبة البعل على طغيان البحر، هذه الغلبة التي تمثل خاصة في الساحل، أولى مراحل الجهاد في سبيل حياة المجتمع.

ويمثل لنا الفصل الثاني، محاولة بعل بمساعدة أخته النارية عنات والإلآهة الحنونة عشتار، توطيد أركان ملكه ببناء قصر عظيم له على جبل «صفون» يطل منه على الدنيا ويصرف شؤونها.

ونأتي في الفصل الثالث، بعد هدأة الفصل الثاني، إلى المرحلة الثانية والكبرى من الصراع، وهي الآن بين البعل وبين أقوى خصومه، الإله «موت» الذي يتحكم بمصائر الآلهة والبشر على السواء.

أما «موت» فيرسل رسله إلى قصر البعل متحديا سلطته على الأرض، ولا بد للمنشدين من براعة كبيرة لكي يمثلوا ضخامة هذا المارد الجبار الذي يفغر فمه الواسع:

شفة في الأرض وأخرى في السماء
ولسانه يرتفع إلى النجوم
وتبدأ الحرب قوية سريعة بين موت والبعل
يترافسان كالجمال الهائجة
موت ثابت، بعل ثابت
ويتناطحان كالثيران
موت ثابت، بعل ثابت
ويتلويان كالثعابين
موت ثابت، بعل ثابت الخ.

ويمثل الصراع جميع مظاهر الحياة، في الحيوان والنبات والحشرات، والإنسان نفسه. في كل شيء تجري فيه الحياة سراً عميقاً لا يدركه إلا الربيع

الذي أودعه في الأجسام والشتاء الذي سلبها اياه. وتتمثل المعركة في احتدام العواصف وقصف الرعد وومض البرق وزعزعة الرياح العاتية لأشجار الشوح والصنوبر إلى أصولها في أعالي الجبل.

ولكن النضال لا ينتهي إلى إنتصار أحد، فلا بد من محاربة موت حرباً شديدة تستدعى التضحية، ويفاخر بعل، ويتحدى أعداءه جميعا:

يا أعداء البعل، لماذا ترتجفون؟
لا لملك ولا لسوقة
فإن الأرض كلها ملكي
ولن أخضع «لموت»
وإن قدسه الآلهة.

أما موت فيهزأ بخصمه، وبصوت عميق كالهاوية، رهيب كيوم الحشر، يردد المنشدون قول موت:

يظن بعل، حبيب الآلهة،
أنه يحكم الدنيا
ولكني أنا الذي أتحكم بالآلهة
فالآلهة والناس طعامي...

وينطلق بعل بايمان قوي فيقابل موت، ويدخل في فمه الواسع الرهيب ويكون في ذلك موته الأكيد. ويقهقه موت مفاخراً:

لقد سحقت بعل المقتدر
كحمل صغير بين أسناني

وتحزن شقيقة الإله، عنات، على البعل، ويتحرك قلبها القاسي، الذي لم يعرف غير الحرب ومقارعة الأبطال أسى ولوعة على رب الأرض والسماء:

كقلق البقرة على عجلها الصغير
والنعجة على رضيعها المفقود
هكذا قلب عنات على بعل

ويسود الهرج السماء ومجلس الآلهة، ويحاول بعضهم الجلوس على عرش بعل. ولكن العرش كان أكبر من أجسامهم القزمة. وجفت الينابيع، وييبس

العشب، وماتت الماشية في مرابضها، وانتهى الحب، وقود الحياة، بين الناس. ولكن روح الصراع لم تمت فهي ممثلة في الإلآهة عنات التي تذهب إلى موت:

فتأخذ بتلابيب موت
وبيدها تمسك أهداب ثوبه
وترفع صوتها صارخة في وجهه
الآن يا موت ليعد أخي...

ولكنه يضحك منها ويفاخر أيضاً بانتصاره على أخيها. فيثور غضبها جارفاً وهي التي لم تعرف هزيمة أو يعتريها خوف من قبل:

فتمسك بالإله موت
وتقطعه بالسيف إرباً إرباً
ثم تذري قطعه في الريح
وتحرقه بالنار
وتطحنه بالمطحنة
وتبذره في الحقول
لتأكل الطيور بقاياه.

وفي ذلك ترمز عنات إلى كفاح الإنسان المتواصل في سبيل العيش من جمع الغلة والبذار والحصاد والطحن والخبز بالنار. إنها الحرب التي تتكرر دائماً ولا تنتهي ما دام موت يحوم حول الناس وما دامت عنات في قلوبهم.

وتعود الحياة إلى بعل بعد هذا الكفاح الرمزي ويبشر المبشرون مجمع الآلهة:

أيها الإله القوي المرتفع «ايل»
وخالق السموات والأرض
رأيت في الحلم
وتجلت لي في رؤيا
السموات حبلى بالمطر المُحيي
والوديان تفيض عسلاً
وهكذا علمت
بان البعل قد عاد حياً

نعم، أن البعل قد عاد إلى الحياة وأعاد الحياة إلى البشر بموته وبانتصاره على «الموت».

ولكن روح الكفاح لا تهدأ فلا يزال البشر في حاجة إليها لمقارعة الطبيعة العاتية، ولمنازلة افاعي الجهل وتنين الخوف، ووحوش الجوع، هذه الروح العاتية التي تتمثل في عنات، كما تتمثل الروح البناءة العاقلة في بعل، نشهدهما في فصل من هذه التمثيلية، لعله من أبدع ما كتب من الشعر، ولا بد من أنه كان من أروع ما أنتج في الموسيقى والرقص والتمثيل أيضاً.

أما عنات: هذه المرأة الآلهية فتتحدى جميع المصاعب وتفاخر بأنها قهرت الأفاعي والوحوش:

أي عدو يتجرأ على البعل
ويناهض ممتطي السحب
ألم أسحق «يم» محبوب «ايل»
ألم أقهر أرباب الفيضانات
ألم أذبح التنين «لوطان»(*)
والحية الرقطاء «شلياط»
ذات الرؤوس السبعة(**)
أما قتلت الكلبة السماوية «حاشات»
وهدمت بيت «الضبوب»
الذي سرق الذهب من الآلهة ..إلخ

وفي مقطع رائع في وصف هيجان الحرب ينزل إلى أعماق نفسية المرأة المحاربة، تحارب «عنات» جميع جبابرة الأرض وعفاريت المسكونة:

وحاربت عنات في السهول
وبين المدينتين
وضربت شعوب المغرب

(*) كما ذكر في التوراة.

(**) الهيدرا في الأساطير اليونانية التي ذبحها هرقل.

وسحقت شعوب مشرق الشمس
وتحتها تكومت الرؤوس
وتطايرت الأشلاء من فوقها كالجراد
وربطت الرؤوس إلى ظهرها
وشدت الأشلاء إلى خصرها
وخاضت في دم الفرسان إلى الركبتين
وإلى الحقوين بين جثث الأبطال.

ولكنها لا تكتفي بذلك، بل تتملكها شهوة الحرب وسفك الدم، وهذا ما يحدث فعلاً عند خوض لجة الكفاح إلى أعمق ما فيها:

ولكنها لا تكتفي بل تذهب إلى بيتها
دون أن تشبعها الحرب في السهول
فتحول المقاعد إلى ابطال
والطاولات إلى محاربين
والكراسي إلى مشاة حرب
وتتابع الحرب والنضال
فتسر نفسها برائحة الدم
ويفيض كبدها بالسرور
وقلبها بالبهجة...

وهنا تتدخل الإرادة البناءة الإيجابية، وهنا تبرز رسالة البعل، والمغزى المعنوي للتمثيلية وتهدأ الموسيقى بعض الشيء وتعلن الأبواق مجيء رسل البعل:

رسالة البعل القدير
وخطاب البعل المنتصر
لتوقف الحرب في الأرض
وتهدأ قرقعة السلاح
ولنصب السلام إلى أعماق الأرض
والبهجة في صدر الدنيا.

وتعزف الأوتار نشيداً سماوياً، ويرتفع صوت الجوق بأغنية، قد يفهم نغمها ويسر به البعض، أما مضمونها فيخفى على الكثيرين: ويخاطب «بعل» «عنات»

أن لدي كلمة أقولها لك
وخطاب لاتنيل
هو خطاب الشجرة
وحديث الحجارة
كلام السماء مع الأرض
والأعماق مع النجوم
نعم. إنها صاعقة لم تعرفها السماء
وكلمة لم يسمعها بشر
ولم تصل إلى آذان ساكني الأرض
تعالي، وسأقولها لك...

إن السر الرائع الذي يحوم حول هذه النهاية، لن تستطيع الكلمات أن تعبر عنه، فنتركه للنغم ... للموسيقى!

«لم يعد في الهيكل من يحتفل على
القيثارة والناي، لم يبق عازف،
لقد تحولت أغانيك إلى بكاء
وموسيقاك إلى نواح»

(من مرثاة في خراب أور = القرن العشرين ق.م.)

الفصل الرابع
القيثارة المكسورة

لا بد للقارىء، بعد إطلاعه على علو مستوى المفهوم الفني والموسيقي في الحضارة السورية القديمة، من التساؤل عن الأسباب والظروف التي أدت إلى إنحطاط هذ المفهوم الفني، وانحطاط الحضارة إجمالاً.

وللإجابة على هذا التساؤل سندرس في هذا الفصل مميزات الحضارة السورية القديمة. مع تخصيص الناحية الفنية والموسيقية منها - بالإضافة إلى مميزات الحضارات المعاصرة، ثم تاريخ سير هذه الحضارات وتضاربها وتأثيرها بعضها في بعض، إلى أن نصل بها إلى يومنا هذا.

فلربما ساعدنا تحليل الماضي على فهم الحاضر في سبيل بناء مستقبل يعيد لنا ثقتنا بأنفسنا، ومركزنا في العالم.

قد يختلف المؤرخون على المكان الذي جاءت منه الشعوب التي عمرت سورية منذ خسمة آلاف سنة أو أكثر. وقد تكون هذه الشعوب القديمة تطورت إلى ما كانت عليه عند بدء الحضارة على هذه الأرض نفسها، دون أن تكون قد هاجرت إليها من بلاد أخرى. على انه من المؤكد، بقطع النظر عن مسقط رأس الشعب السومري الذي عمّر شواطىء الفرات، أو غيره من الشعوب السومرية التي عمّرت شواطىء الخابور والعاصي والأردن وبردى وأنهر لبنان، من المؤكد الثابت أن الحضارة التي أقامتها هذه الشعوب، نشأت على الأرض السورية أول ما نشأت، وتكونت من عوامل كامنة في السهل والنهر الذي يرويه، والجبل الذي يشرف عليه والبحر الذي يحيط به، عوامل كامنة في الأرض التي تعطي الحياة، ومن مجموع هذه العوامل وتفاعلها مع الشعب نشأت حضارة خاصة ما كانت لتنشأ هي بنفسها، باشكالها وألوانها ومميزاتها على أرض أخرى غير هذه الأرض.

فحضارة شعب من الشعوب هي وليدة اتحاده مع الأرض. والفن هو التعبير عن الروح الخاصة بهذا الوليد. وإذا جرى تغيير ما، في سير الزمن، على الأرض من جدب أو طوفان أو امتداد صحراء أو طغيان بحر، أو كان هذا التغيير على السكان من غزو حربي أو طغيان قوة أو تسلل عقائد أو تطاحن مصالح اقتصادية أو غير ذلك، فإن هذا التغيير لا بد وأن يحوّل سير الحضارة، إما صعوداً أو هبوطاً. وقد يكون هذا التغيير فجائياً قوياً فيمحو معالم الحضارة ولا يبقي منها شيئاً يذكر. كما جرى في حضارة الأزتك والأنكا والمايا في المكسيك وأميركا الجنوبية - وفي هبوط الحضارة تدهور في التغيير الفني فيها. وقد ينسى شعب بكامله أصول الرسم والنحت والموسيقى بين قرن وآخر، فلا يبقى له أي فن يذكر، إذا ضاعت الحضارة فيه بتأثير كارثة - طبيعية كانت أم تاريخية - تحوّل مجرى الحياة فيه من ارتفاع وتسامٍ إلى سكون وركود أو إلى تدهور وهبوط.

نعود إلى بحث منشأ الحضارة السورية على الأرض السورية حيث أوجدت الطبيعة المؤهلات الجغرافية اللازمة لنشوء مجتمع إنساني يمتاز عن التجمعات البشرية البدائية. بحيازته على ما يمكننا أن ندعوه «بشخصية المجتمع».

اكتشف الإنسان أنه، باستقراره في مكان معين موافق وباستغلاله هذا المكان الجغرافي اقتصادياً، يمكنه أن يرفع مستواه المعاشي. وكان لا بد لهذا الإستقرار والإرتفاع من تعاون وثيق بين الأفراد لتشكيل جماعة موحدة الأهداف والغايات. وفي هذا الاستقرار الذي حققه الإنسان الأول على شواطىء الأنهار، حيث تخصب الأرض وتدر خيراتها، زرعت أولى بذور المجتمع ومن هنا نشأ التفكير، وبالتفكير توصل الإنسان إلى إكتشاف نفسه ومجتمعه، ومن التفاعل الاجتماعي ولدت الفنون.

كان لا بد لنا من هذه المقدمة المختصرة في نشوء الحضارة لكي نصل منها إلى فهم حقيقة الأصل الفني في الإنسان - فالإنسان إذن فنان لأنه حي - لأن الحياة تعصف به وتحاول التعبير عن وجودها بالأشكال الفنية. والإنسان فنان لأنه كائن اجتماعي لأن الروح الفنية في النفس لا يمكن أن تتخذ شكلاً معلوماً محسوساً إلا إذا أثرت في غيرها من النفوس، فتصهر المشاعر المختلفة لمختلف الناس في بوتقة واحدة هي الأغنية وهي الصورة وهي التمثال.

ولا بد لهذا التيار الفني من مجانسته بطبيعة هذه النفوس التي يحاول التأثير فيها، ومجانسة الحياة والطبيعة والبيئة التي صاغت هذه النفوس في وحدة اجتماعية مشتركة. وهنا يختلف فن أمة عن أمة، وحضارة عن حضارة، وزمان عن زمان. ولذلك فإن هذا التيار الفني، يمكنه أن يبنى بارتفاعه وانخفاضه عن ارتفاع وانخفاض مستوى الحضارة في شعب من الشعوب، واختلاف ذلك المستوى باختلاف الشعب والبيئة.

وسنحاول الآن أن نصاحب هذا التيار الفني في سوريا منذ ولادته على هذه الأرض منذ أكثر من ستة آلاف من السنين، في رحلته عبر القرون، في صعوده وانخفاضه إلى يومنا هذا.

مميزات الفن السوري القديم

تعرضنا في الفصول السابقة إلى مظاهر الفن في سورية القديمة، وإلى المركز المعنوي الذي احتلته الموسيقى في الشعب السوري، وما علينا الآن، إلا أن نلخص، إعتماداً على ما مر ذكره، النقاط الرئيسية التي كانت أهم مميزات الفن الموسيقي الذي نشأ على الأرض السورية منذ أقدم العصور.

فقد ولدت الحضارة في سوريا مع أقدم سكانها، وهم السومريون في ما بين النهرين. وقد جعل هذا الشعب المجاهد، من المستنقعات التي شكلها الفرات عند مصبه في الخليج الفارسي، أراضي مسكونة، تفلح وتزرع، وتبنى عليها البيوت التي تنمو إلى قرى ثم إلى مدن عامرة تعج بالسكان، وتزخر تجارة وعلماً وفناً.

فأول ما جابهه هؤلاء المجاهدون في صراعهم لأجل الحياة والتقدم والإمتياز كان المستنقع(*). والمستنقع ماء وتراب وهما مادتا الزرع والخصب ومنشأ القوت. ولكن المستنقع فوضى الماء والتراب. والزرع والخصب والقوت لا تأتي إلا بتحويل الفوضى إلى ترتيب وتناسق، وهذا هو الخلق والإبداع في الطبيعة، هو ما يأخذه الإنسان من الطبيعة، فيعيد ترتيبه وتنظيمه لكي يأتي من ذلك كله بشيء جديد مخلوق، فيه صفة إنسانية راقية لم توجد فيه قبلاً. وهذا جميعه يشكل الصفة الأساسية في الفن.

وعندما نجد الإنسان السوري القديم في أولى المحاولات في تاريخ البشر لتنظيم مجتمع راق، وفي تعمير المدن، وبناء الدولة، بهذه المحاولة الفذة، طبّق نجاحه هذا في الحقل الفني. فلا بد أن الأصول الفنية كامنة في النفس البشرية، حتى في حالتها البدائية، ولكن الإنسان البدائي، في إطلاقه لهذه الأصول الفنية

(*) راجع المقال المصور الممتاز في المجلة الجغرافية الأميركية.

من عقالها إلى نطاق التعبير عنها بالخطوط والحركات والأصوات، جاء إطلاقه هذا تعبيراً عن الغرائز التي لا تزال تعيش في عالم من الفوضى. فهو يرى النهر كما هو، يجري تارة بين الجبال، وطوراً في السهل، يشكل المستنقع ويفيض على الجوار أما هو فمجرد مشاهد حيادي. ولم يدخل الفن في نطاق الحياة في مجراها الإيجابي البناء، إلا بعد أن تحدى الإنسان في سورية النهر وأخضعه لأقنيته وجسوره، وسخره في إرواء حقوله وحمل قواربه ومهد الأرض وشاد فيها مساكن ومعابد وقلع الشوك لكي يحل محله العنب والتين.

فأولى مميزات الفن الموسيقي السوري هي الإيجابية، التي تتمثل في تحويل الفوضى إلى ترتيب والطبيعة الخام إلى واقع انساني اجتماعي لا يكل الإنسان في محاولته إخضاعها واستعمالها لحاجاته.

وظهرت هذه الصفة في فنون السومريين، في هندسة بيوتهم ومدنهم، فهم أول من استعمل القنطرة في البناء، والقنطرة تستلزم لبناء كل لبنة منها لها مكان معين في قوس القنطرة، وهي في مجموعها تقوم ثابتة في الشكل الدائري.

وفي دينهم وأدبهم، توجهوا إلى الآلهة الذين انتصروا على الفناء والإظلام بعد حرب ضروس وجهاد عظيم فالدنيا عندهم، أوجدها الآلهة من الفوضى التي تمثلها الإلآهة «تيامات» بعد أن حاربوها بقيادة إله السماء والأرض «مردوك»(*).

«تيامات ومردوك، أحكم الآلهة، وقفا وجها لوجه
واحتدمت المعركة بينهما وتلاحما في صراع مميت
وأخذ مردوك شبكته وطرحها على الإلآهة
واتبع ذلك بالريح العاتية التي ضربتها في وجهها
وعندما فتحت تيامات فمها الواسع كي تفترسه
أرسل في وسطه الريح العاصفة، فلم تتمكن من إطباق شفتيها
وعندما ملأت الرياح جوفها الرهيب، أيبسته

(*) «مردوك» «وتيامات» من الآلهة في أسطورة الخليقة الأكادية «البابلية» المنقولة عن الأسطورة السومرية الأصلية.

فبقي فمها مفتوحاً
فأطلق الإله سهمه في وسطها وشق أحشاءها
وتوغل في وسطها واخترق قلبها
وعند ذاك أجهز عليها
ووقف منتصراً على جثتها
وتأمل فيما يفعله بها بعد موتها
فيجعل منها أقساماً ويخلق منها عجائب
وقسم جسدها الهائل إلى شقين
وجعل من نصفها السماء
ومن نصفها الآخر الأرض...»

وهكذا في جو شعري رائع وموسيقى ملائمة عبر الإنسان السوري القديم عن خلق العالم من الفوضى.

واللغة والشعر والكتابة أمثلة حية على انتصار الإنسان الإله على الفوضى في الطبيعة وتسخيرها لقوى عقله وروحه. والموسيقى أعظم الأمثلة وأروعها على ذلك. فالصوت يمكن أن يصل إلى الفوضى ويمثلها أدق التمثيل في الضجيج الذي لا ترتيب ولا معنى له. والصوت، بعد أن يصبح أداة طيعة في يد الفنان المبدع، يتحول إلى موسيقى تخاطب الروح والشعور، وتمثل روعة الحياة التي تختلج خلقاً وإبداعاً في صدر الإنسان.

ففي دكّ الأرض المستنقع وتمهيدها، وتحويل القصب والطين إلى بيوت مسكونة، والتراب المجبول بالماء إلى أوعية مدورة باتقان، ومياه النهر المزمجرة المدمرة إلى سواقي منعشة محيية، والوحل والقش إلى لبنات شعرية، تبنى منها القناطر والبيوت والهياكل والقصور، ووعي الإنسان نفسه كإمكانية إنسانية في المجتمع... كل ذلك كان النبع الصافي الدافق للروح الفنية التي نشأت على الأرض السورية. وكل ذلك يتمثل في لحن موسيقى يتردد مع انفاس القصب والناي، واختلاجات أوتار القيثارة والعود.

وفي عصر سيطرة بابل، بعد الألف الثاني للميلاد، دخلت على الموسيقى نظرة جديدة، جعلتها أرقى وأعم وأشمل وحصل ذلك نتيجة لتوسع أفق التفكير.

فقد اتسعت تجارة سورية وتشعبت، كما أن أبناء مختلف المدن السورية بدأوا يوثقون علاقاتهم التجارية والثقافية بعضهم مع بعض. ومع خارج محيطهم الثقافي أيضاً. وفي بابل أيضاً تطلع الإنسان فوق إلى السماء بنجومها وشمسها وقمرها، إلى كون الآلهة الواسع وبدأ يكتشف شيئاً فشيئاً نظاماً هندسياً رياضياً في علاقة مظاهر الكون بعضها ببعض. وجعل هذه المظاهر جزءاً منه ومن حياته، فاصبحت النجوم، والبروج والشمس والقمر تمثل الآلهة العظام الذين كانوا يسكنون قبلاً في رأس الجبل، وصارت هذه العلامة وثيقة، حتى تحكمت بالأقدار والمصائر. وهكذا جعل الإنسان نفسه جزءاً لا يتجزأ من كون واسع مترامي الأطراف بأرضه وسمائه وآلهته وأرواحه ونجومه وكواكبه وأبراجه، تسير جميعا بتوافق وانسجام كوني (Universal Harmony).

وظهر أثر هذه النزعة الكونية الرياضية في مختلف أنواع الحياة فيما بين الألفين الثاني والأول قبل الميلاد. فاتسعت المدن وأصبحت تبنى بنظام حسب مخطط موضوع مسبقاً(*) وظهرت قوانين جديدة معقدة تنظم علاقات الأفراد ضمن المجتمع وتعقدت شبكة الوظائف المدنية وتنظمت علاقة الدولة والملك بالشعب على أسس جديدة.

وظهرت هذه النزعة على أشدها في الفنون. فنحت المثالون في بابل من الحجر صوراً هائلة لمخلوق يجمع بين رأس الإنسان وجسم الثور وأجنحة النسر، رمزاً لامتزاج الحكمة بالقوة الرفيعة، رمزا لنزوع الإنسان نحو الإحاطة بكل شيء والتطلع نحو الكمال.

في ميدان الموسيقى ظهرت التمثيلية الموسيقية التي تجمع بين الموسيقى والغناء والرقص والتمثيل وتعتمد على الأساطير التي تغني مغامرات الآلهة والبشر وتصف الحروب وبناء المدن والولادة والموت وتحيط بجميع العواطف البشرية ونوازع النفس الإنسانية.

وإذا كان اللحن لا يمكن حبسه ضمن غلاف أو قارورة لكي يبقى ظاهراً مفهوماً مسموعاً عبر آلاف السنين فإنه من السهل أن نتصوره، كباقي الفنون

(*) اكتشفت خريطة لمدينة نيبور مرسومة على لوحة فخارية.

ومظاهر الحياة في ذلك العصر، ينبض بالإنسجام ويحفل بالتوافق Harmony اللذين يعبران عن إنسجام الكون وعظمته.

فإذا وجد الإنسان السوري القديم قبل الألف الثالث للميلاد في الفن تعبيراً عن حيويته وصراعه مع الطبيعة، فإن الإنسان السوري فيما بعد الألف الثالث أضاف إلى صفة الصراع في الفن، صفة الإنسجام والشمول دليلاً على إستقراره في المدينة، مع ميل إلى العلوم والفنون التطبيقية.

في سومر، كانت الأرض مسرح التعبير الموسيقي وفي بابل شمل ذلك التعبير الكون وأضاف السماء إلى الأرض.

وفي هذه الحقبة من الزمن أعطى العقل السوري إلى العالم التفكير المنظم الشامل في ترتيب وتعميم المعرفة والعلم «وكانت هذه الهبة (Systemalization and generalization of thought) من أعظم مظاهر التراث الذي تركه الشرق الأوسط للحضارة العالمية المعاصرة.

وشمل هذا التنظيم الفكري الأرواح والآلهة والقوى السحرية والقوى الطبيعية ومظاهر الكون والنجوم والفصول والناس في المجتمع، والأعضاء في الجسم. وكان تنظيم التفكير في قوى ما وراء الطبيعة نتيجة لاتساع المعرفة في آفاق العلوم الطبيعية والعلوم التطبيقية(*).

هذا التنظيم لا بد أنه ظهر في الفن أكثر من سواه، وخاصة في الموسيقى التي هي عبارة عن تنظيم وتعميم فكرة الأصوات المختلفة ووضعها في قالب يجعلها صالحة للتعبير الفني عن نزعات الإنسان الفكرية والعاطفية.

ومن أكثر مميزات الحياة والفن في عصور سومر وبابل ما يمكننا أن ندعوه بشعبية الفن، فلم تكن الموسيقى وقفاً على فئة معينة من الناس، كما كانت الحال في مصر الفرعونية بل كانت متعة وتثقيفا للجميع.

وقد بدت هذه الشعبية واضحة في أكثر مظاهر الحياة، من نظام الملكية

(*) راجع كتاب تيرنر تاريخ الحضارات العظمى - الجزء الأول ص 318 ومقال ماك ايوان: الأصل الشرقي لنظام الملكية الهلنستية في مجلة المؤسسة الشرقية لدراسة الحضارت القديمة في الشرق (شيكاغو 1943).

إلى الدين إلى الفنون والتجارة والصناعات المختلفة. فالملك في العصر السومري كان وكيلاً للملك الحقيقي الذي هو الإله(*) الفكرة أو المثل الأعلى، ووظيفة هذا الوكيل، بحسب تعاليم الآلهة، أن يسهر على مصالح المدينة ويرفع الحيف والظلم عن أهلها، وهذا ما افتخر به حمورابي في مقدمة شرائعه الشهيرة. أما الهياكل التي كانت تجري فيها طقوس العبادة، فكانت عبارة عن بيت جامع لكل طبقات الشعب ولكل مظاهر نشاطه الفكري والديني والفني، ففيها تحفظ العلوم، وترصد النجوم، وتحسب الأيام والفصول لمساعدة الزارع والفلاح، وفيها تمارس طقوس التعبد والخشوع للآلهة الذين يفيضون بالخير على البلاد، وفيها يقوم الفنانون بتقديم أناشيدهم وأغانيهم وتمثيلياتهم ورقصاتهم. وفي باحة الهيكل المتسعة تقام الإحتفالات الشعبية من رقص شعبي وغناء وتمارس بعض أنواع الرياضة من رفع أثقال أو مصارعة أو سباق وفيها يتبارى الأدباء والشعراء والعلماء يعرضون نتاج تفكيرهم وعصارة عبقرياتهم.

فالهيكل رمز لإشتراك جميع أفراد الشعب الواحد في التعبير عن مظهر اجتماعيتهم، ديناً وعلماً وفناً. وهذا ما جعل للموسيقى في نفوس السوريين القدماء، ذلك المركز المرموق، فقد كانت تمثل، ليس اتصال الأفراد مع القوى العلوية فحسب، بل إتصالهم ببعضهم بعضا ضمن دائرة المجتمع التي تضمهم إليها.

ويمكننا الإستنتاج أن الموسيقى والغناء والرقص كانت فنوناً محببة للإنسان العادي. وفي القرى الصغيرة كان للفلاحين أهازيجهم وأغانيهم ورقصاتهم، ولعامة الشعب انشودات صغيرة يدور معظمها حول موضوع الحب والبطولة، وإن كانت هذه الأشياء تذوب في مرور الزمن، لأن الكتابة كانت نادرة فلم تتعرض إلا لما كان يجري ضمن نطاق المدينة والهيكل والقصر، من أفكار عالية أو أعمال عظيمة.

(*) اسم الملك في اللغة السومرية القديمة (بازتيزسي) يعنى هذه الوكالة.

الموسيقى خلال التاريخ

بعدما استعرضنا مظاهر ومميزات الفن الموسيقي في زمن إنشاء الحضارة السورية، خلال ثلاثة آلاف من السنين، سنحاول أن نتبين الخط الموسيقي الذي يسير عبر القرون، آناً قوياً واضحاً، وآناً خافتاً مكبوتاً، في التاريخ وسط خضم السياسة والحروب وتضارب الحضارات وانتقال مركز الثقل الفني والعلمي والفلسفي بين مراكز الحضارات المختلفة في الشرق والغرب.

رأينا كيف نشأت ثقافة موسيقية عالية في أقدم المدن والمجتمعات الراقية في العالم، في مدن سومر وبابل وكنعان وآرام، وجميع أنحاء الهلال السوري الخصيب في الألفين الثالث والثاني ق.م. وكيف وضع الإنسان في تلك المدن الأسس الثابتة للحضارة التي لا نزال نعيش في إشراقة شمسها إلى الآن.

ولكن عصر حكم المدن بدأ يولي خلال الألف الثاني وبدأت هذه المدن تسعى إلى السيطرة على ما حولها، وبدأ الصراع في سبيل إنشاء الدولة، بعد أن تم إنشاء المدينة، وتصارعت قوى عديدة في سبيل إمتلاك الأرض - قوى من الشمال وقوى من الشرق - وقوى من الجنوب. وتقابل سكان بابل بالحثيين والقصعين وغيرهم من سكان الجبال، ثم بدأت مصر بالتوسع شمالاً وشرقاً في سبيل الاستيلاء على خيرات الساحل السوري وأخشاب الجبال، وانتقلت الحرب من نطاقها الضيق إلى نطاق واسع، وولدت الجيوش الكبيرة القائمة بانظمتها وترتيبها وطغى علم الحرب على كثير من العلوم الأخرى. وولدت أشور، وكانت منذ ولادتها تتمنطق القوس والسهام، فطغت على بابل وسومر بموازينها ومكاييلها وقيثاراتها وأعوادها، وجمعت بين طرفي الهلال السوري الخصيب في أولى الأمبراطوريات الكبرى، ورفعت أعلامها على ضفاف النيل.

وأخذت آشور أبواق بابل التي كانت تنفخ من على الأسوار في عيد عشتار، ونفخت بها في مقدمة الجيوش. وأصبح الطبل المقدس الذي كان يوقظ

الآلهة تحت قبة المعبد، يستعمل في تنظيم سير الجيوش إلى أتون المعركة. وحشد الملوك أجواق الموسيقيين عازفي القيثارة والعود والناي في قصورهم، ولكنهم كانوا يقضون أكثر أوقاتهم في ساحة الوغى، فبقيت الموسيقى الناعمة الهادئة في القصر مع الجواري والموظفين وتحولت شيئاً فشيئاً إلى ألحان رقيقة تتغلب عليها صفة الأنوثة والدعة.

وكان عصر آشور عصراً عاصفاً عاتياً سادت فيه القوة فبينما كان حمورابي يخلد اسمه نقشاً على الحجر يستلهم شرائعه من الإله شمش، إنصرف ملوك آشور إلى نقش صور أسراهم، ومشاهد صيد الأسود، والإنتصار على العدو وما شابه ذلك.

ولكن الثقافة الفنية، كانت قد تمكنت من نفوس السوريين وازدهرت الموسيقى في مدن كنعان وآرام بالرغم من قرقعة السلاح من كل جانب. وأخذ الفينيقيون معهم في سفنهم فناً وأدباً ونشروا ثقافتهم في كل مرافىء البحر السوري الكبير، وحمل الآراميون آلاتهم الموسيقية معهم في رحلاتهم التجارية عبر البوادي والقفار إلى مدن فارس والسند والعربة وافريقية، وترددت في قوافل التجار السوريين أناشيد الحب والسفر والمغامرة في كل قطر عبر الصحاري وعبر البحار.

ولم يبدأ التفسخ يظهر في المظاهر الفنية للحضارة السورية القديمة، نتيجة للصراع والحرب مع الغزاة من الجبال والصحاري، إلا بعد أن كانت بذور الفن قد انتشرت مع تجارة فينيقيا وآرام فيما وراء حدود الهلال السوري الخصيب مع انتشار الحروف الهجائية والسلع والبضائع السورية، وبدأت هذه البذور تنبت وتنمو في فارس والهند واليمن في اليونان وإيطالية وصقلية وإسبانيا وشمال أفريقيا، واصبحت هذه النبتات، في بعض المناطق غراساً نامية، وأشجاراً باسقة لا يزال الإنسان يقطف خيراتها إلى هذا اليوم.

وفي غمرة من فوضى الحرب والغزو والصيد التي أثارتها حروب ملوك أشور، استفاقت بابل من سباتها على نور نهضة كلدانية كان رائدها نبوخذ نصر، ودكت نينوى إلى الأرض بعد أن استنفدت حروبها قوى الرجال، وعادت بابل عاصمة الدنيا بلا منازع، عاصمة العلم والفن والجاه والقوة،

وعادت الأنغام القوية تتصاعد من هياكلها، والأبواق تصدح من على أسوارها في أعياد الربيع.

لقد وصلت الموسيقى في عهد نبوخذ نصر إلى القمة من حيث التكوين الفني، والغنى التكني، والتعبير المعنوي. وعزفت الألحان (أوركسترا) كبيرة مؤلفة من عدد كبير من الآلات، وكان فريق الإنشاد يضم المئات من المغنين والمغنيات، وهكذا وصلت إلى غايتها.

وفي هذه الحال من النضوج الإجتماعي والسياسي والفني، كانت سورية جميعها موحدة تحت سيطرة بابل. وعندما وقعت بابل وجميع سورية تحت سيطرة ملوك مادي وفارس، كانت تتكلم لغة واحدة هي الآرامية، وتخضع لنظام سياسي واحد، وتنشر تجارتها قوية في جميع أنحاء المعمورة آنذاك وكانت الفنون في أعلى مستواها، والعلوم في أوج ازدهارها.

المستقر في القمة، في بضع مئات من السنين، مهد الطريق لغزو يأتي من الخارج من حضارة فتية هي حضارة هلاس التي استقت أصولها من المنبع السوري بواسطة سفن كنعان.

وقبل أن نتابع بحث التطور الفني والموسيقي خلال العصور الهلنستية السورية، والعصر المسيحي ثم العربي، فعصر الأرتداد والخمول حتى نصل إلى وقتنا الحاضر، سنلقي نظرة سريعة على المظاهر الموسيقية في الحضارات المجاورة، المصرية، الهندية، الصينية واليونانية.

الموسيقى المصرية الفرعونية

رافقت الموسيقى الحضارة الفرعونية في مصر منذ ولادتها. وقد وجدت في آثار مصر صور آلات موسيقية تعود إلى أقدم عصور التاريخ.

وكانت الآلات التي شاعت في عصر السلالة القديمة في مصر قبل القرن الثامن عشر قبل الميلاد قليلة وصغيرة الحجم نسبياً، مما يدل على عدم إتساع أفق الفن الموسيقي قبل ذلك التاريخ بل على انحصاره ضمن دائرة ضيقة محدودة(*) وقد دلت التحريات التي قام بها العلماء الآثريون وأخص منهم بالذكر الدكتور ساكس الألماني الذي توسع في بحث موضوع الموسيقى في الحضارات القديمة على أن السلم الموسيقي في ذلك الزمن كان يعتمد على قفزات واسعة في المسافة الصوتية بين المقامات كما هي الحال نوعاً ما في موسيقى السودان اليوم.

وقد حصل تطور عظيم في الموسيقى بعد القرن السادس عشر قبل الميلاد، في عصر السلالة الحديثة وكان ذلك نتيجة لتأثير الإختلاط مع شعوب آسيا (سورية) واقتباس آلاتهم الموسيقية(**).

ففي عصر السلالة الحديثة وبعد غزوات تحوتمس الثالث في سوريا، دخلت إلى مصر كثير من العادات ومظاهر الحياة السورية ومن ذلك إستعمال بعض الآلات الموسيقية. فدخلت إلى مصر القيثارة بمختلف أنواعها التي تحتوي على أوتار يتراوح عددها من خمسة إلى ثمانية عشر وتراً، كما دخل مصر الأنبوب والطنبور برقبته الطويلة ووتريه المزدوجين وقد حاول الكهنة المحافظون

(*) من بحث للدكتور ساكس في مجلة الأبحاث الموسيقية التاريخية ذكره قاموس هارفرد الموسيقي - مادة الموسيقى المصرية.

(**) قاموس هارفرد وقاموس غروفز الموسيقى - مادة الموسقى المصرية دائرة المعارف البريطانية. كتاب ماكنلي واندرسن: الموسيقى في التاريخ ص ٤٨.

في مصر آنذاك تحريم استعمال هذه الآلة لأنهم اعتبروها مخنثة، وذلك لكثرة إستعمال النساء لها في سورية(*) وكثر إستعمال الأعواد الكبيرة Harp المزينة بالنقوش والمرصعة بالذهب والحجارة الكريمة، والطبل الكبير والبوق. وتبين لنا الصور التي تعود إلى ذلك العصر نساء يعزفن بالناي وذلك على خروج الموسيقى من سيطرة السحر الديني والكهنة المحافظين المتزمتين.

كما تدل الرسوم التي تعود إلى ذلك التاريخ على توسع إستعمال الآلات ونشوء جوقات موسيقية كبيرة تحتوي على قيثارات كبيرة وناي، ومزمار مزدوج ومفرد، وكثير من آلات الإيقاع. وتدل رسوم الآلات الموسيقية، ومقاييس الآلات التي وجدت في قبور الملوك على أن السلم الموسيقي قد عدّل أيضاً بتأثير إستعمال الآلات الموسيقية الآسيوية، وأصبح الموسيقي المصري يفضل إستعمال الفواصل الصوتية الصغيرة في ألحانه.

ولكن هذا التطور في الغنى الفني واستعمال الآلات والألحان أخرج الموسيقى المصرية القديمة من وضعها المحافظ ضمن دائرة مقدسات الهيكل وطابو الآلهة وأبناء الآلهة فراعنة الوادي، إلى دائرة أوسع أدخل فيها الشيء الكثير من الطرب والاستمتاع بالحواس.

لقد أبدل الفنان المصري في العصور المتأخرة، أبولون، بديونيسوس، كما حصل في اليونان فيما بعد، وكما حصل في سورية أيضاً عندما احتلت عشتار المركز الأول الذي كان يحتله البعل قبلاً.

ولكن هذا الإنحلال الجزئي، والإتجاه نحو التعبير المطلق من القيود الميال إلى الافرادية وإشباع النهم الإحساسي، الذي انحدرت إليه الحضارة المصرية كما إنحدرت إليه كل الحضارات في وقت ارتمائها في أحضان الرخاء والاستقرار، تبعته ردة عنيفة إلى الإتجاه المحافظ الذي يعتمد على دائرة الدين والمقدسات. هذه الردة نرى ما يشابهها في الحضارة السورية، كما سيأتي في البحث.

وقد جاءت هذه الردة في التاريخ المصري في القرن السابع قبل الميلاد

(*) ماكنلي واندرسن: الموسيقى في التاريخ ص 49.

وبقيت الفنون المصرية محافظة متدينة، إلى أن دخلت تحت نفوذ الحضارة اليونانية في غزو الاسكندر للشرق.. وهذه الصورة المحافظة للفن المصري هي التي عرفها اليونان أمثال هرودوتس المؤرخ واسترابو وأفلاطون ووصفوها في كتاباتهم وتأثروا بها بعض الشيء.

وهذا الإحتكار الديني المقدس، هذا الطابو في الموسيقى وباقي الفنون ومظاهر الحضارة المصرية في ذلك العصر، هو الذي جعلها تذوب في الموجة الحضارية الجديدة التي زحفت على الشرق مع جيوش الإسكندر، فقد كان تاريخ الغزو اليوناني لمصر، تأريخاً لغروب شمس حضارة بقيت مشرقة لأكثر من ثلاثة آلاف سنة ضمن وادي النيل الذي تحيط به الرمال من كل جانب.

في الفنون المصرية يظهر طابع الأرض واضحاً جلياً، كما بينا في البحث في الموسيقى السورية القديمة، فالأرض السهلة المنبسطة التي تمتد إلى جانبي خط هو الماء وهو الحياة، وعدم إشتداد التقلبات الجوية والفرق بين الفصول، هذا الإمتداد المتواصل المنبسط، يوحي للإنسان باستقرار الكون، ويعلمه البقاء على سطح واحد في التفكير الديني والفني. هذا الإستقرار هو بلا شك، الأداة التي حفظت الفنون المصرية والعلوم المصرية والحضارة المصرية إجمالاً، حية لمدة آلاف السنين وهكذا نشأ في الحضارة المصرية مؤسسات ثابتة ضد الزمن ثبات الأهرام، كمؤسسة الكهنة الدينية، والملكية التي تصل إلى حد الألوهية.

وقد ظهر هذا الميل إلى الإستقرار والعزوف عن الحيوية المتوقدة Dynamism التي تميزت بها الحضارة السورية المجاورة، في الآثار العظيمة التي تركها المصريون. فالأهرامات بنيت لكي تتغلب على الزمان، وتحمي الملوك الذين احتلوها بعد موتهم من طغيان الوقت. لقد حاول المصريون القدماء حل معضلة الزمان الذي يفلت من الناس بدون عودة، بوسائل مكانية صرف، فكان ذلك سببا لنشوء الهياكل الضخمة المبنية في أحضان الصخر في الجنوب والأهرامات في الشمال.

ولهذا برع المصريون في الهندسة الإنشائية، وفي فنون النحت، وتأخروا في الموسيقى من حيث التعبير لا من الناحية الشكلية.

وفي النحت المصري صفة فردية واضحة لا نجدها في فن النحت في

سورية. فتمثال الملك المصري يمثل أدق تفاصيل وجهه ويشابهه مشابهة تكاد تكون كاملة، كما ظهر من مقابلة بعض التماثيل بالموميات. أما تمثال الملك في مدن بابل أو كنعان فقد كانت تنقصه تلك الدقة في التفاصيل، كأن التمثال يقول إن الفرد إنما هو إمكانية إنسانية في المجتمع فقط.

والموسيقى، وهي فن زماني أثرت فيها هذه الفلسفة المحافظة المصرية فوضعتها في قمقم مسحور، من التقاليد، وحاول الكهنة الإحتفاظ بها كما يحتفظون بذخيرة مقدسة، فجعلوا منها، إلى حد ما، مومياء محنطة. وهكذا حفظوها من البلى، وبذلك تحدوا صفة التاريخ في الفن، ولكن إلى حين.

وقد كشفت الكتابات القديمة عن وصف لأجمل واسمى علم موسيقي في مصر القديمة وهو رقصة وانشودة بمصاحبة الموسيقى تمثل دوران الأفلاك والكون، ربما اقتبست فكرتها الأصلية عن تقليد سومري أو أكادي. ولكن هذه الرقصة كانت تجري في باحة الهيكل العظيم، يقوم بها الكهنة وهم في عزلة مقدسة تحميها أسوار الهيكل وأبوابه الضخمة ولم يكن يسمح لأحد من أفراد الشعب بمشاهدتها.

فقد حاول هؤلاء الكهنة الفرعونيون إحتكار الأسرار الإلهية وأسرار العلوم والكتابة والموسيقى أيضاً التي خضعت لقيود دقيقة محكمة، وبقيت في أشكالها الأصلية دون تغيير يذكر، فتحجرت في صخر يقاوم هجوم العصور(*).

ومع أن هذا الإحتكار من قبل الكهنة قد لاقى مقاومة وثورة في بعض الأحيان كثورة وإصلاح الملك الشاب اخناتون والتي ماتت بموته، ومع أن الموسيقى كانت منتشرة في مصر خارج نطاق الهيكل، في بيوت الأغنياء وقصور الملوك والأوساط الشعبية، خاصة بعد انتشار التبادل التجاري مع كنعان وآرام، وتوسع الامبراطورية المصرية خارج حدود وادي النيل، إلا أن الموسيقى الراقية ووسائلها الفنية وأشكالها العالية بقيت وقفاً على الهيئات الدينية. ولا يمكن التكهن بما إذا كان لدى الكهنة طريقة خاصة لتدوين الموسيقى (نوته) لأننا إذا

(*) ماكنلي وجاكوبس، الموسيقى في التاريخ ص 40 و 47.

فرضنا وجودها، فإن الطابو الديني جعل منها سراً إلهياً مقدساً اندثر مع إندثار الهياكل وأصحابها، وزوال الديكتاتورية الدينية.

وبدخول مصر تحت النفوذ اليوناني بعد الإسكندر، انتقل مركز الثقل من مدن مصر على نهر النيل، إلى المدينة الجديدة التي بناها الإسكندر على البحر وأصبحت عاصمة البطالسة، وأكبر ركائز الحضارة الهلنستية. وتطلعت الإسكندرية إلى البحر وأدارت ظهرها إلى النيل الذي شاهد على شاطئيه حضارة من نوع فريد في التاريخ، نشأت وحيدة وعاشت وحيدة وماتت بدون خلف.

موسيقى شعوب آسيا

إذا عبرنا جبال زغروس إلى الشرق تمتد أمامنا أوسع قارات العالم وأكثرها شعوباً. فقد غزت آسيا وهضابها وسهولها حضارات كثيرة وكبيرة، ولكن هذه الحضارات، إذا استثنينا الفارسية منها، كان تأثيرها ضعيفاً نوعاً ما، بالنسبة للمدنية الحالية إذا قابلناها بالحضارات التي نشأت في حوض البحر المتوسط، وخاصة في قسمه الشرقي وسنلقي الآن نظرة عابرة على موسيقى الفرس، ثم الهند، ثم الشرق الأقصى قبل متابعة البحث في موسيقى شعوب المتوسط.

أما الفرس، فقد وقفوا أنفسهم على إنشاء إمبراطوريتهم وأخذ ذلك بما استلزم من حروب وسياسة، كل أوقاتهم، فاعتمدوا كما اعتمد الرومان بعدهم، (والعرب بعد ذلك) على جيرانهم في الآداب والفنون للتمتع بها. وكان عندهم حس مرهف بالجمال، والفنون الجميلة، وقد دفعوا ثمن استمتاعهم بالفنون مما فرضوا على الشعوب التي حكموها من ضرائب(*). وهكذا تعلم الغازي ممن غزاه.

ولم تظهر مدينة فارس، كعامل مهم في التاريخ، إلا فيما بعد القرن السابع قبل الميلاد، وتشابه في ذلك، مدينة اليونان. وقد سارت المدينتان في خطين متوازيين، فتعلمت فارس الفن من تجار آرام كما أخذت عنهم الكتابة (والاحرف الهجائية) واللغة أيضاً، بينما كان تجار كنعان ينقلون هذه البضائع إلى مدن هلاس في الغرب.

ولم تكن موسيقى الفرس، قبل الفتح اليوناني، سوى بعض ما اقتبسوه من مدن بابل وسومر وآشور وما تعلموه من قوافل الآراميين. وأما فنونهم فيما بعد ذلك التاريخ فتدخل في سياق البحث عن موسيقى الشرق الأدنى إجمالاً بعد أن أصبح إلى حد ما وحدة ثقافية تحت تأثير الحضارة الهلنستية.

(*) ولديورانت: تراثنا من الشرق ص 377-78.

أما في الهند فقد نشأت حضارة فنية، وثقافة موسيقية، وشعور ديني تختلف أساساً عما عرفناه عن أمم البحر المتوسط ففي الهند شعور ديني مرهف، يصل به إلى الإرتماء في أحضان الغيبيات. والموسيقى الهندية في شكلها ومعناها تغلف نفسها باسرار غيبية، وتخاطب روح الهندي المتعلق بعالم آخر مجهول مملوء بالإبهام، أكثر مما تخاطب نفسه العاقلة العاملة في المجتمع، أو عقله الواعي.

وليس أدل على اهتمام الهندي الشديد بالموسيقى كتعبير عن تأثير الأرواح الهائمة في الفضاء على وجود الموقت المفروض على هذه الأرض، من إعتماد هذه الموسيقى على نظام معقد من السلالم الموسيقية واستعمال أنغام مختلفة، يعتمد على أشكال عديدة مؤلفة من ضروب من تسلسل المقامات ضمن الديوان الصوتي، هذه الأنغام تدعى في الموسيقى الهندية باسم (راقا) Raga، وقد يصل تعدادها إلى أكثر من سبعين، كل منها في اعتقاد الهنود يدل على حالة نفسية أو روحية معينة، ويستعمل في ملف حالة خاصة وجو موسيقي خاص. فبعض هذه الأنغام يدل على نفس الفجر، وبعضها يجلب السعد إذا عزف في ضوء القمر، وآخر يرسل الروح في رحلة إلى مساكن الآلهة، وغير ذلك(*).

وقد رأينا في البحث عن الآلات الموسيقية في سوريا القديمة أن الآلات التي تستعمل في الهند تشابه إلى حد ما، ما استعمله السومريون القدماء منها. ويرى المؤرخون أنه لا بد أن حضارة سومر قد أثرت بحضارة وادي السند التي دلت التحريات الأثرية على أنها تعود إلى أقدم العصور التاريخية.

على أن الآلة الموسيقية المفضلة لدى الهنود هي (الفينا) Vina وهي من ذوات الأوتار تشبه الطنبور برقبة اقصر، يهتمون بتزيينها وتنزيلها بالصدف، وتستعمل في جميع أنواع الموسيقى الهندية تقريباً.

ويظهر الهنود اهتماماً عظيما بالموسيقى حتى أنهم ليعتبرونها من الفنون المقدسة التي كما قلت تدخل ضمن دائرة المعميات والغيبيات والطقوس

(*) تنسب بعض الحالات الخاصة المشابهة، للأنغام التي تستعمل في موسيقانا الشرقية كالرصد والبيات والصبا وغيرها.

المقدسة، حتى ولو استعملت في أوساط شعبية ولغايات لا علاقة لها بالدين، بحسب مفهومنا ففي أغاني الحب والبطولة وأهازيج الشعب وفي كل نوع من أنواع الفنون، بل في كل شيء هندي ترى هذه الصفة الغيبية التي تخرج بالهندي من نطاق الواقع إلى مجاهل الغيبيات(*).

وبالرغم من أهمية الموسيقى عند أهل الهند واهتمامهم الزائد بها، مع الرقص والغناء إلا أن جميع الفنانين من موسيقيين ومغنين وراقصين، كانوا من الطبقات الدنيا. وقد كان البرهمي يحب أن يغني أو يعزف على (الفينا) ولكن لنفسه فقط وفي وحدته لا للعموم، وقد يعلّم سواه الغناء والرقص، ولكنه كان يعتبر ممارسة الفنون أمام جمهور أمراً يحط من قدره، ولا يليق بمن ينتسبون إلى طبقته.

وهكذا نرى أن موسيقى الهند، تعبر عن الغموض والإتساع والتناهي، لا ترتكز على أرض، ثم تضيع وتتلاشى في الفضاء. وأنغامها التي تتقارب أصواتها آنا، وتقمز قمزات واسعة آنا آخر، تعتمد ككل موسيقى الشرق اليوم على الصوت الواحد المفرد (Monophony) الذي يمتد متموجاً في دوران حلزوني غير محدد مركز الانطلاق ولا مكان الوصول.

قال ول دورانت في كلامه عن موسيقى الهند. «قد لا نتمكن من الوصول إلى تفهم الموسيقى الهندية والاستمتاع بالحانها حتى نترك الجهاد في الحياة إلى الإكتفاء بالبقاء، ونهجر التقدم ونتمسك بالدوام، ونبدل الرغبة بالقناعة، والحركة بالسكون. وسياتي هذا اليوم عندما تصبح آسيا سيدة أوروبا، ولكن هل يمكن أن يتم ذلك دون أن تتحول آسيا عن الأخذ بالبقاء والدوام والقناعة والسكون؟...».

إن هذا الوصف للموسيقى الهندية ينطبق في بعض خطوطه على موسيقى الصين. فهناك أيضاً يتحكم البقاء بدل الحياة والدوام بدل التطور، والقناعة محل السعي الدائم والسكون مكان الحركة التي لا تهدأ.

(*) ينطبق هذا الوصف على الموسيقى في الحضارة الهندية القديمة، ولكنه قد لا يطابق كثيراً الواقع في الحاضر.

على أن هذه الصفات الثابتة تعتمد في الصين على نظام مدني إجتماعي ثابت ثبات الآلهة ودائم دوام الكتب المنزلة. فبينما نرى أن الهندي اعتقد بأن الموسيقى تمثل له عالماً لا متناهياً خارج نطاق حواسه وكيانه الحقيقي وواقعه الذي فرض عليه فرضاً، نرى الصيني يعتبر موسيقاه تعبيراً عن ثبات أرضه وسمائه، وبقاء نظامه الإجتماعي مستمراً على شكل واحد، ووجود أجداده وأجداد هؤلاء أحياء فيه وفي بنيه بالرغم من مرور الزمن.

هرب الهندي من حاضره إلى إنكار وجود الزمن. أما الصيني فقد تغلب على عدم إستقرار وقته الحاضر بتقييده بسلاسل قوية إلى أجيال الماضي المتراكمة.

وهكذا أصبحت الموسيقى للصيني علماً يعتمد على الأصول والتمسك بها كالتمسك بالحياة نفسها. والموسيقى بما لها من صفة جامعة لتتالي أصوات معلومة معينة خلال الزمن، مربوطة هذه الأصوات بعضها ببعض برباط اللحن، أصبحت للصيني الفن المفضل الذي يتمكن بواسطته من التعبير عن هذه الرابطة القوية بين ما يمر من الزمن (ما يمر من الصوت) وبين ما هو حاضر ومستقبل منه، دون خسارة شيء منه بالفعل.

وتمثل الموسيقى أيضاً تقيد الفرد الصيني بالتقاليد والعادات والأجداد. وفي الصيني تهدف جميع العلوم والشرائع والفنون إلى الترتيب والتصنيف والتبويب، فلكل فرد، ولكل شيء مكانه ومركزه، وكثرة الحركة قد تفسد هذا الترتيب، والتطور قد يخلق متاعب غير مستحبة، فالصين كأمة ودولة ومجتمع في رأي كنفوشيوس وفلسفته، يجب أن تكون كآلة الساعة يسير كل دولاب في دائرته لا يحيد عنها، ويبقى كل جزء منها، صغيراً أو كبيراً يؤدي عمله المطلوب منه بدون أي تعديل، وهكذا يسير الزمن في دائرة صغيرة لا يتعداها ولا يتعد عن مركزها.

وهكذا انتشر التعليم في الصين قديماً لا كمحرك يدفع إلى الأمام في طريق التقدم، بل كأداة تفهم كل فرد من الشعب مركزه المخصص له. وشعار التعليم اذن هو «أين أنت» لا «أين تذهب» ولم تختلف الموسيقى عن هذه القاعدة الذهبية.

وقد شاع تعليم الموسيقى للجميع في الصين على أساس انها تساعد الفرد على تفهم القاعدة الذهبية «أين أنت» بما فيها من صفة الترتيب الزمني والتوقيع الموحد، وقد جاء في أحد النصوص الصينية القديمة ما يلي:

«في التعليم لا تفريق بين طبقات الشعب، ولكن المواضيع العليا يجب أن لا تعلّم للمتوسطين، أما الموسيقى فستعلم للجميع. وعندما يتقن الشخص الموسيقى ويوقع قلبه وعقله على أصولها ينتج من ذلك القلب اللطيف الراقي الوديع. إن أفضل الطرق لتحسين الأخلاق والعادات هي دراسة الموسيقى دراسة عميقة».

وقد إهتم كنفوشيوس بالموسيقى إهتماماً خاصاً، وخصص لها في مؤلفاته فصولاً مطولة، شارحاً مركزها في تعليم الأفراد التقيد بأنظمة المجتمع، وخلق طبع رقيق يتمسك بالنظام والتقاليد والعادات في الشعب. وقد تعلم صناعة الموسيقى والعزف على الآلات الموسيقية عندما بلغ الثلاثين من عمره.

فموسيقى الصين رقيقة شفافة. يخيل لمن يستمع إليها أنها إناء خزفي لماع مزخرف بنقوش غير بارزة. وهو لذلك كالخزف سريع العطب.

موسيقى اليونان

إن البحث في الموسيقى اليونانية، يتعلق ببحثنا عن الموسيقى السورية، أكثر من سواه. فقد تأثرت الحضارة اليوناينة بحضارة الهلال السوري الخصيب في أيام نشأئها الأولى أكثر من أي حضارة أخرى مجاورة لهذا الهلال كما أن هذه الحضارة قد عادت بعد أن وصلت إلى قمتها، فأثرت بدورها في حضارة الشرق الأوسط الآسيوي بعد أن وصلت هذه الأخيرة إلى مراحل قوتها الأخيرة.

فاليونان كانت الجسر الذي عبرت عليه قافلة المدنية السائرة من سورية ومصر إلى أوروبا، وقد كان البحر بين جزر اليونان وشواطئها المتعرجة بالشاطىء السوري الفينيقي صلة الوصل، لا عامل انفصال وتفريق بين شعوب هذه الشواطىء. وبدأ سكان اليونان من أيونيين وأخائيين وغيرهم يتصلون بتجار الكنعانيين ويأخذون منهم كل شيء، من السلع البسيطة كالأواني الفخارية والأمشاط والقماش، إلى العلوم البحرية، والفنون والكتابة.

وتاريخ الحضارة اليونانية، حديث جداً وقصير جداً، بالنسبة لتاريخ الحضارة التي شيدها الإنسان على شواطىء أنهر سورية وشاطىء النيل، فقد مضت ثلاثة آلاف من السنين على الحضارة السورية في سيرها خلال التاريخ، بين صعود وهبوط إلى أن ولدت الحضارة اليونانية من تفاعل صفات الإقدام والمغامرة في شعوب بدأت تفد إلى شواطىء بحر إيجه من الشمال في حالة من البربرية والبدائية مع فيض من الخبرة العلمية، التي أبحرت إليهم مع سفن كنعان المحملة بالأرجوان والزجاج والحاجات العادية.

وتعود أقدم مظاهر الحضارة اليونانية إلى القرن الثامن للميلاد، ولم تعش هذه الحضارة في محيطها التي نشأت فيه (هلاس)(*)، أكثر من ثلاثة قرون

(*) الاسم الذي أطلقه اليونان انفسهم على بلادهم.

انتقلت بعدها إلى أماكن أخرى متفرقة شرقاً وغرباً، وطوي مركز اليونان الممتاز، وبقيت كنعان وعاشت صيدا وصور وعاشت بابل وعاشت روما وإنطاكية والإسكندرية طويلاً أما أثينا فقد عاشت كعمر الورود.

ولنعد الآن إلى ما اقتبسه هؤلاء المغامرون الجدد في شرقي البحر المتوسط عن أقدم المغامرين في التاريخ في الهلال السوري الخصيب. فإذا ألقينا نظرة سريعة على ما خلفه اليونان من علوم وفنون، نرى الأسماء السامية المأخوذة عن بابل واشور وصيدا وصور كثيرة جداً. فإن أكثر الأسماء في اللغة اليونانية القديمة، والتي لا تزال تعيش في اللغات الحديثة، للمعادن والنجوم والأوزان والمقاييس والآلات الموسيقية، ولكثير من العقاقير لم تكن سوى ترجمة عن لغات الهلال الخصيب السامية(*).

فمنذ القرن السابع، اشتد اتصال اليونان بالتجار الآتين من الشرق عبر البحر كما أنهم اتصلوا بشعوب ليديا وفريجيا في آسيا الوسطى الذين تأثروا بدورهم بالحضارة السورية.

وقد كانت قبائل الأيونيين(**) على اتصال وثيق «بالاسيويين» ولذلك فإن طبقة الارسطوقراطيين المتعجرفين في أثينا كانت ترى فيهم شعباً قد تلوث بعادات الغرباء، وقد نسي هؤلاء أنهم أخذوا عن الأيونيين أشعارهم الغنائية، وأكثر مظاهر الرسم والنحت والعلم والفلسفة وروح الإستطلاع. ولم يكن أشهر فلاسفة اليونان اثينيين بالأصل، بل من هذه القبائل التي اختلطت «بالبرابرة الاسيوين» وأخذت عنهم عاداتهم وتقاليدهم(***).

وبالإضافة إلى ما ذكرناه في باب البحث عن الآلات الموسيقية، كدليل على تأثير الحضارة السورية في تكوين حضارة هلاس، فإن الكلمات التي ترجع إلى أصول سامية في اللغة اليونانية كثيرة متفرقة بين مختلف العلوم والفنون. ففي أشعار هوميروس نرى أن كلمات: الذهب. والدواء، والفأس والساعة قد اشتقت من أصول آشورية.

(*) ول دورانت: تراثنا من الشرق ص 264.

(**) الاسم العربي لليونان مشتق من هذا الاسم.

(***) تيرنر: تاريخ الحضارت القديمة ص 532 (جزء اول).

وعدا السلع والبضائع والأدوات الفاخرة «Articles de luxe» التي أعطاها الفينيقيون لليونان، فقد أعطوهم أدباً وشعراً وأساطير، وقد بيّن بعض علماء الآداب القديمة مؤخرا أن ملحمة هوميروس الشهيرة «الاوديسي» ما هي إلا مزيج من قصة بحرية يونانية مع شعر سامي عن الحرب(*).

وتدل آخر الحفريات التي أجريت في أثينا على تأثير سوري أسيوى عظيم على جميع نواحي الحياة في المدينة القديمة منذ تأسيسها في القرنين السادس والسابع ق.م.

ولكن حضارة اليونان تختلف في بعض الأوجه اختلافاً بيناً عن حضارة الهلال الخصيب العريقة في القدم. فقد وضع اليونان فيما أخذوه عن الشواطىء السورية من العلوم والفنون والأفكار الدينية وأنواع المعرفة الأخرى، شيئاً من الروح الأصلية الكامنة فيهم، ومن طبيعة البيئة التي استقروا فيها، تلك البيئة التي تعتمد على البحر اعتماداً كبيراً، والتي ينقسم فيها البر إلى أقسام صغيرة وتتداخل فيه فجوات البحر، وترتفع الجبال والصخور، وتكبر الوديان والمفاوز الخطرة. وولّد ذلك عندهم روحا استقلالية ونزعة إلى الفردية.

وكانت حضارة اليونان، خروجا على النزعة الروحية التي بدأت تسيطر على حضارة الشرق خاصة بعد سقوط بابل تحت سيطرة الحكم الفارسي، ولكن هذه الحضارة شطت في نزعتها المادية، وازدادت فيها الإحساسية sensuality وطغت على الفنون، وبلغت هذه المادية الإحساسية أوجها في روما، التي ورثت أثينا، كقائدة للحضارة الهلينية اليونانية.

اكتشف اليونان الفرد، أي أنهم أبرزوا الصفة الفردية المستقلة في التفكير والعلم والفن. وكان فنهم الرئيسي النحت، الذي يعتمد على الخطوات المجسمة (plastic) وكان الموضوع الرئيسي في النحت عندهم الجسم البشري، فمثّلوه في الحجر بدقة تكاد تكون (فوتوغرافية) وأبرزوا فيه كل خطوطه وأشكاله. فقد كان تمثال الجسم لديهم، يمثل جسماً ومادة أكثر مما يمثل فكرة أو غاية أو حركة.

(*) تيرنر: تاريخ الحضارات القديمة - جزء أول ص 486-87 ومن الكلمات التي أخذتها اليونان عن سورية: رسول، جمل، لبنة، شاقل، صنوبر، قصب، كرز، نفط، مر، ممزقة، كيس، قرن، قمح وغيرها.

وفي الدين، دار الموضوع حول روح الشخص روح الفرد كيف تسير في الحياة، وإلى ماذا تصير بعد الموت. وعن اليونان أخذ العالم فكرة خلود الروح في الفرد، بل فكرة وجود روح مستقلة تمثل الفرد، خاصة به دون غيره.

وفي التفكير في الفلسفة والعلوم قدموا للعالم الفكر التأملي (speculative Thought)، الفكر لأجل الفكر، كطريق وغاية. وهذه الطريقة صعبة شائكة كثيرة المهالك إذا أسيء استعمالها، وقد أسيء في العصور اللاحقة.

فالإنسان بحسب الفلسفة اليونانية حيوان ناطق عاقل أما النظرة السورية القديمة للموضوع فقد كانت ترى أن الإنسان صورة عن الآلهة.

لم يحاول اليوناني أن يضيف إلى الواقع الطبيعي الذي أدركه بحواسه الخارجية شيئاً من الخيال الجامح أو يخرج عن دائرة التفكير بالمعقول الرياضي، ولذلك لم يصوّر في فنه، إلا في القليل النادر اشياء خيالية لا وجود لها ضمن دائرة المنظور المحسوس. فقد رأى الحياة كما هي، والعالم كما هو، وحاول أن يصور ما يراه بكل دقة وامانة في فنه.

أما السوري فقد لجأ إلى خياله الواسع، فتصور أموراً وأشياء غير موجودة في الواقع، وحاك اقاصيص وروايات، تمثل ما يصبو إليه وما يحلم به. وهكذا صور في فنه مخلوقات عجيبة لها أجسام ثيران، ورؤوس بشرية وأجنحة وفي تصويره للفرد، كان يهدف لتصوير حالة، لا شكل والكل لا الجزء، والحياة دون الحي.

في هذا الجو من الإعتماد على التفاصيل، والبحث في الأجزاء والتفكير في العلة والمعلول، في هذا المحيط المنطقي الذي شمل حتى الآلهة في أعلى جبل أوليمبوس، كانت الموسقى أقرب الفنون اليونانية إلى التحرر من المنطق والعلم. ولكنها لم تسلم نهائياً من بحوث الفلاسفة ومقاييسهم وأعدادهم.

في عصور اليونان الأولى - كما هي الحال في عصور الحضارة السورية الأولى - كان الشاعر موسيقيا، يؤلف النشيد ويغنيه ويعزف على القيثارة أو

الناي (اولوس) وقد قالت التقاليد اليونانية إن «تربانده» (عاش حوالي 670 للميلاد) كان أب الموسيقى اليونانية، وهو الذي اخترع القيثارة ذات السبعة أوتار. (ولكن الحفريات دلت على أن اليونان اقتبسوها عن سكان كريت والشاطىء السوري).

وانتشرت الموسيقى، والإحتفالات الموسيقية، والأناشيد، وخاصة إحتفالات ديونيسوس المأخوذة عن إحتفالات الربيع (أدونيس وعشتار) السورية، في جميع أنحاء هلاس بسرعة فائقة، وأصبح للموسيقى، في بضع أجيال، مركز سام في حضارة اليونان، ودخلت في طقوسهم الدينية، وفي إحتفالاتهم الشعبية، واستعمالهم الخاص، وانتشر معها الرقص والتمثيل.

واعتمدت التمثيلية على الموسيقى، وكانت - أي التمثيلية - عبارة عن إلقاء مسرحي لقصة شعرية يقوم بها ممثل واحد، ثم، برفع من النهضة في أثينا، ممثلان، فثلاثة ممثلين. وكانت جوقة من المنشدين (خورس) تغني بعض المقاطع الشعرية من القصة (راجع ما ذكر في الفصل السابق عن تمثيلية «البعل» و«موت» في اوقاريت).

أما ألمع الأسماء اليونانية في الموسيقى فهو اسم «فيثاغورس» وقد حاول هذا الفيلسوف الرياضي، الذي كان يهمه العدد ويرى في الأرقام أساساً لكل ما في الحياة من علوم وفنون ودين، حاول أن يفسر الموسيقى تفسيراً رياضياً. فأجرى تجارب على الأوتار، وعين الأصوات المختلفة تعييناً حسابيا، واكتشف النسب بين الأصوات المختلفة والمسافات الصوتية.

وقد أدى به بحثه في النسبة الرياضية وتوافق النسب بين الأرقام المختلفة إلى تطبيق هذه النظرة الحسابية على الدين والأخلاق والفلسفة والعلم والكون، كما أنه أعتقد أن كل رقم من الأرقام يدل دلالة معنوية خاصة، وخلص إلى القول بأن الأفلاك تدور حول مركزها (الذي هو الأرض) على أبعاد مختلفة تتفق مع النسبة الطولية للأصوات الموسيقية عند قياسها على الوتر. ومن ذلك نشأ التعبير المشهور: موسيقى الأفلاك Music of the spheres.

واللحن اليوناني يعتمد على سلم موسيقي يحتوي على أرباع المقامات، وقد قسمت الألحان إلى أنغام مختلفة، دعيت بأسماء بلدان مثل: دوري،

فريجي، ليدي(*) وغيرها - وهذان النغمان الأخيران مقتبسان عن تقاليدنا الموسيقية، بناء على إرجاع الموسيقى إلى أصل إلهي سماوي، منذ عصور السومريين القدماء، إن هذه الأنغام تدل على حالات معنوية خاصة، وعزوا لكل نغم منها المقدرة على خلق جو نفسي معين، من حماسة، وحب، وتعزية ومن مقدرة على شفاء بعض الأمراض وحالات السويداء.

فالنغم الدوري (Dorian) يبعث في النفس الشجاعة والفخر، والنغم الليدي يغذي العواطف والحس المرهف، والفريجي يثير الحماسة والعناد. وقد عالج أفلاطون الموسيقى في كتابه الجمهورية الفاضلة، وهاجم أكثر الأنغام المخنثة والراقصة. أما أرسطو فقد كان يرى أن يدرب الشباب على إستعمال النغم الدوري الذي يدب فيهم روح الرجولة والفخر. وقد قال أحد الفلاسفة إن اللحن الفريجي يمكن أن يخفف الآلام الناتجة عن بعض الأمراض إلى درجة عجيبة.

هذا هو الخزان الغني الذي استقت منه مدنيات روما وأوروبا والشرق الأوسط، أصول الفن والفلسفة، بعد أن جف النبع الذي غذى هذا الخزان وملأه.

ولم يكتشف الإنسان الحديث النبع الأصيل إلا منذ مدة قصيرة بواسطة التنقيب الأثري في الأرض السورية، هذه المغامرة الكبرى في التاريخ التي لا تزال في مستهلها، والتي لا تزال تخبىء لنا مفاجآت أكثر مما ظهر منها إلى الآن.

(*) قابل مع أسماء الأنغام في الموسيقى العربية: حجاز، عراق، أصفهان، نهاوند، راست، عجم.

عهد السلوقيين الرومان

كان لا بد من حصول اصطدام بين حضارة وصلت إلى مرحلتها الأخيرة من النمو، واندمجت في امبراطورية واسعة، تحت حكم ملوك فارسيين، وبين الحضارة الناشئة في شواطىء إيجه المتعرجة، والتي تمتاز بحيوية الشباب، وحب الإستطلاع والإنطلاق والتوسع.

ففي الإمبراطورية الواسعة التي امتدت من الهند إلى ليبيا، والتي كانت تتكلم بلغة دمشق، وتحارب وتتاجر في سفن صور، وتعبد آلاهة متعددة، نمت الثروة وازدادت واردات التجارة، وارتاح الناس إلى سلام مؤقت، فاستسلموا إلى التمتع بما جمع لهم الآباء والأجداد وفقدوا في الفن والفكر، ميزة الإبداع المتجدد الذي لا يعرف السكون والذي يقول مع جلقامش «السكون والموت سيان».

أما في اليونان، فقد كانت الحركة الفكرية في مستهل قوتها، لا تقف في مكان، ولا تستسلم لنوم. ولكن اليونان لم يكن لهم القوة الكافية، بطبعهم، للقيام بغزو، مع أنهم نجحوا نجاحاً طيباً في الدفاع عن استقلالهم، وهكذا وقع أمر القضاء على امبراطورية الفرس في يد أحد «انصاف البرابرة»(*) الذين تربّوا بثقافة اليونان وعلومهم.

وكانت وثبة الإسكندر حادثاً فذاً في التاريخ، ففي بضع سنوات ضم العالم المعروف إلى أكبر امبراطورية عرفت إلى ذلك الوقت، وأقصرها عمراً. وحلم الفاتح الشاب بتوحيد الناس جميعاً تحت لواء ثقافي واحد. وبمزج أجناس البشر في عنصر واحد. لقد حاول أن يغير القانون الإجتماعي والتاريخي والجغرافي بحد السيف، ولكن الموت عاجله، وقضى على أحلامه التي لا طائل تحتها.

(*) عد اليونان مقدونيا، وكل البلدان خارج «هلاس» بلدانا بربرية واللفظة أتت عن اختلاف اللغة، ثم استعملت للاحتقار.

وانتشر العنصر اليوناني، مع الإسكندر، في جميع أنحاء الهلال الخصيب، واستهوت المهاجرين الجدد، حضارة المدن السورية وراقهم ما فيها من غنى ومن إمكانيات إقتصادية وإجتماعية وفنية فاستقروا فيها، ثم ذابوا شيئاً فشيئاً في البوتقة السورية بعد أن أدخلوا إليها عناصر فكرية جديدة.

ونتج عن هذا التصادم بين الحضارة الفتية وحضارة سورية ومصر القديمتين نظرات جديدة إلى الحياة والفن والعلم، وغزت العالم المعروف آنذاك مدارس فلسفية جديدة كانت تميل أكثرها إلى السلبية، إلى الهرب من الواقع بطرق مختلفة. إنها نظرة عالم تعب منهك، قد وصل إلى آخر الطريق وأثقلته التجارب.

لقد نضجت الفاكهة على غصنها، واصبحت صالحة للقطف وتهيأت قوى روما المادية لكي تستولي على هذا العالم بالسيف، وقوى سورية الروحية لكي تضعه تحت جناح المسيحية.

وسيطرت على العقول في العالم الهلنستي فلسفتان رئيسيتان: الأولى مصدرها سوري، وهي الرواقية، والثانية الابيقورية.

أسس المدرسة الرواقية زينون وهو سوري فينيقي من سكان كيتوم بقبرص، وقامت فلسفته على مبادىء الرضى بالحياة وتحمل الألم والصبر. أما الابيقورية فقامت على مبدأ السعي نحو اللذة كهدف أسمى في الحياة.

كانت الرواقية دفاعاً وصموداً أمام الحياة، والأبيقورية هرباً منها وتخديراً للألم.

وتصل أصول الفلسفة الرواقية إلى فكرة الترتيب في الكون. فالكون مظهر عقلي وهذا المظهر العقلي عمل إلهي. والله هو المفكر الاكبر، هو العقل الكوني. وهو القلب الحكيم الذي تدور حوله الأفلاك، يحكم الطبيعة والبشر بالقانون. فالكون عند الرواقيين صالح بالأساس، والإنسان تحركه شرارة من النار الكونية المقدسة، هذه الشرارة هي روحه. فهو والحالة هذه كون صغير Microcosm بالمقابلة مع الكون الكبير Macrocosm.

هذه هي الفلسفة التي سيطرت عل حوض البحر المتوسط خلال القرون القليلة الباقية لمولد المسيحية، وهي التي إكتسحت الإمبراطورية الرومانية الناشئة

في الغرب، وهيأت الجو لنشوء دين جامع يرتكز على أساطير القدماء من جهة، وعلى نظرة جديدة إلى الله وعلاقة البشر به من جهة أخرى.

في جو كهذا مشبع بالغنى المادي والتكني، وبعدم إستقرار في النواحي الروحية، نرى الموسيقى وقد وصلت إلى قمة الغنى في الأصول والأداء وتعدد الآلات والبراعة في التنفيذ، ولكن الروح الوثابة المحركة التي تخلق وتبدع وتأتي دائماً بالشيء الجديد الفذ مفقودة منها تماماً.

ففي الناحية المادية من الموسيقى، نجد تطوراً عظيماً في صناعة الآلات الموسيقية فقد تم اختراع «الارغن»(*) في ذلك الزمن، في الاسكندرية التي كانت عاصمة الحضارة الهلنستية، توصل أحد العلماء الموسيقيين إلى إختراع «الأرغن» المائي، الذي يعطي أصواتاً مختلفة بواسطة آلة معقدة تعتمد على الهواء والماء، وقد ضاعت أوصاف هذه الآلة خلال الزمن وبقي من مخلفاتها، الارغن العادي الذي شاع استعماله في الكنائس المسيحية في القرون الوسطى.

وكانت الموسيقى شائعة عند كل طبقات الشعب، ومالت الأنغام الموسيقية نحو اللحن المصقول الناعم، وحاول الموسيقيون إدخال أصوات جديدة إلى أنغامهم، والتلاعب في تأدية الألحان الشائعة. إن التطور الذي دخل إلى الموسيقى اقتصر على النواحي الشكلية ووصل بها إلى القمة، ولكنه لم يتمكن من خلق شيء جديد في أساس الفكرة الفنية في الموسيقى.

وأتخمت الجوقة الموسيقية حتى أصبحت تضم المئات، وفي العصر الروماني الآلاف من المغنين والعازفين. وكانت الجوقات الموسيقية تعزف أحياناً انغاماً موسيقية آلية صرفة دون إنشاد. وكانت بعض هذه المقطوعات الموسيقية تشكل نوعاً يشبه «السيمفوني» الحديثة تتركب أحياناً من خمسة أدوار Movements أما العازفون والمغنون المشهورون فقد لاقوا نجاحاً شعبياً عظيما، وارتفعت أجورهم إرتفاعاً كبيراً.

وبدأت التمثيليات الموسيقية، بعد أن خرجت عن نطاقها الديني، تنتشر في أكثر المدن، وبنيت المسارح لهذا الغرض، وتدل ضخامة المسارح، التي لا

(*) تم إختراع الارغن في الاسكندرية حوالي سنة 240 ق.م. والأرغن المائي حوالي سنة 175 ق.م.

تزال آثارها ماثلة للعيان إلى يومنا هذا، على شيوع الإستمتاع بالموسيقى والتمثيل والرقص في كل طبقات الشعب.

ولكن هذا التقدم الظاهر في فنون الموسيقى والتمثيل والرقص، لم يكن في الحقيقة سوى تضخم في النواحي الشكلية والسطحية. فقد سيطرت على الموسيقيين الرغبة في البحث في أصول الموسيقى، فألفوا فيها الكتب ودبّجوا المقالات، وتراشقوا بالتهم، فاقتصروا بذلك على تزيين السلعة القديمة ودهنها دهناً جديداً، وتلوينها بالوان زاهية براقة محاولين بذلك دفع البلى عنها.

لقد اقتصروا بذلك على التمتع بما لديهم، دون أن تكون لهم الحيوية الكافية لخلق شيء جديد. وكانت فلسفة العصر الظاهرة خاصة في الأبيقورية التي مالت إلى الصعود بعد انتشار قوة روما فوق بلدان البحر المتوسط، تقوم على الحصول على الشيء، لا خلق الشيء وصنعه. فقد كانت السلبية فضيلة، والتمتع بالملذات، بقطع النظر عن أي شيء آخر، قانون ذلك الزمن.

وازدادت هذه النظرة المادية التجارية إلى الفنون، بانتقال مركز الثقل شيئاً فشيئاً من الاسكندرية إلى روما.

ففي العصر الروماني كانت الكمية لا الكيفية، تسيطر على العلوم والفنون وجميع مظاهر الحضارة، وأصبح العدد الها، والفخامة والزينة وإرضاء الحواس هدف الفنون الاسمى. وانصرف الناس عن الفنون التي تعبر مباشرة عن الشعور، إلى الفنون التزيينية التي تدغدغ الحواس الخارجية.

ولم تخلق روما فناً جديداً، بل أخذت الفنون عن اليونان وسورية ومصر بقضها وقضيضها. وانحط فن الرسم والدهن الذي شاهد إحياء نسبياً في العصر اليوناني وما قبله، وأخذ الناس بالفسيفساء التي تنقل الصور القديمة وتفاخر بالشكل والصعوبة في أداء الفكرة، ولا تهتم للجوهر والفكرة الأصلية في الصورة.

أما الموسيقى فقد ازداد انتشارها ودخلت في إحتفالات النصر، وإحتفالات

المصارعة والحرب بين الأسرى، وافتراس الوحوش للمساجين. لقد اخضعت الحرب الفن الرقيق لسلطانها . وانتصر مارس على اورفيوس، وجلس على عرش روما بعد ماركوس اوريليوس تلميذ زينون اباطرة يدينون لابيقور بالطاعة، ويسعون إلى الملذات دون الإلتفات إلى أي شيء آخر.

واعتمدت روما العظيمة بقوة سيوفها ودروعها، على الشرق في موسيقاها وأناشيدها. ودخلت موسيقى الشرق إلى روما قوية كاسحة، واخذت ايطاليا المزامير والآت الأوتار والطبول النحاسية الكبيرة من سورية وانتشرت فيها المغنيات السوريات اللواتي كن يعرفن باسم Ambubaie أو عازفات المزمار «الانبوب» وتطور الإسم فيما بعد فاطلق على كل الفنانات «ارتيست».

وتشكلت في سورية منذ عصور الإمبراطورية الأولى فرق تمثيلية وموسيقية خاصة واخذت تجوب أنحاء العالم المعروف آنذاك، فيها المغنون والموسيقيون والممثلون والمهرجون والراقصون والراقصات. وصدّرت بيروت ممثلين وممثلات إلى مسارح روما، كما أرسلت قيصرية راقصات الباليه، وبعلبك عازفي الناي، وغزة الموسيقيين من جميع الأنواع وقد ذكرت أسماء هذه المدن وغيرها من مدن سورية في كتابات كثيرة من كتاب الرومان مقرونة بالفن التمثيلي والموسيقي. وقال أحد هؤلاء الكتاب، وهوالناقد جوفنال Juvenal الذي عاش في القرن الأول بعد المسيح في كتابه Satora «إن نهر العاصي Orontes السوري يصب مياهه منذ زمن في نهر التيبر، ناقلا معه تعابيره وعاداته ومزاميره وقيثاراته المنحنية بأوتارها المتعددة».

وتميزت الموسيقى في هذا العصر، في المدن الكبيرة، وخاصة في روما، بالضخامة والكثرة وعلو الصوت. فقد صنعت قيثارات ضخمة بحجم العربات التي تجرها الخيول. وكانت الموسيقى في الإحتفالات العامة تصم الآذان بضجيجها وصوتها العالي، واستعملت الآلات الموسيقية النحاسية بكثرة غالبة في تلك الإحتفالات. وقد ذكر بعض المؤرخين أن ثلاثة آلاف عازف وثلاثة آلاف مغنٍ ومغنية قد اشتركوا في إحتفال موسيقي واحد(*).

(*) ول دورانت: قيصر والمسيح (نقلاً عن ديانوس).

أما في القصور والحمامات فكانت المغنيات ينشدن بأصوات رقيقة أغاني حب مستهترة ماجنة على صوت الأوتار، وتؤدي الراقصات على إيقاع الدفوف وخشخشة النحاس رقصات يقصد منها إستثارة الغرائز.

قد يتبادر إلى ذهن القارىء أن في هذا الوصف للموسيقى في سورية في العصر الروماني بعض التحامل. على أن هذا الوصف ينطبق تمام الانطباق على طبقة معينة من الناس، هي التي احتكرت في الغالب سكنى المدن الكبيرة التي يختلط فيها العنصر السوري الأصلي بالعناصر التي هاجرت حديثا إلى سورية من الغرب والشرق، وخاصة اليونان.

في هذا الإختلاط العنصري ظهرت هذه النزعة إلى الإستمتاع بالملذات إلى آخر حدود الإستمتاع دون توجيه أي إهتمام إلى نواحي الحياة الفكرية. وقد أدى إلى ذلك تجمع الثروة وازديادها في هذه المدن حتى غدت مضرب الأمثال بما فيها من بنايات ضخمة وملاعب ومسارح وحمامات وهياكل ومنتزهات. وكانت أنطاكية مثالاً كاملاً للمدينة التي لا تعترف إلا باللذة وطلب الإستمتاع بمباهج الحياة. فقد كانت فيها كل مقومات الحياة الهنيئة الطيبة، ولم تحتج يوما ما للسعي والجهد في سبيلها.

وكانت مع رودس تعد أجمل مدن العالم الهلنستي، وسكانها الذين بلغ عددهم ستمئة ألف اشتهروا بالنكتة وحب اللهو والمجون في جميع أنحاء الإمبراطورية وفي أثناء الإحتفالات بأعياد «بروماليا» التي كانت تستمر لأكثر من نصف شهر كانون الأول، كانت المدينة كما وصفها أحد الكتاب في ذلك العصر، مع منتزهات دفنه (الحربيات)، تبدو كملهى واحد تتردد في جنباتها ليلاً ونهاراً أصوات الموسيقى والأغاني في البيوت والشوارع والمنتزهات. فقد كان العيد «كرنفالا» للموسيقى والغناء والرقص واللهو والشراب وكل أنواع اللهو والمجون.

على أن الأصول الموسيقية الروحية التي ولدت على ضفاف الأنهر السورية قبل ثلاثة آلاف سنة من عصر إنطاكية الذهبي، والتي انتقلت إلى اليونان ثم انتشرت في كل الجهات في بلدان البحر المتوسط والشرق، كانت هذه الأصول لا تزال متمكنة من النفس وإن طغت عليها النزعات المادية، والترف والغنى، وحب التجارة والربح.

في هذا الجو العابق بروائح العطر والطيب والخمر، والمليء باللهو والمجون، في عصر محموم يبغي الربح والغنى من أي طريق، وفي زمان تضخمت فيه المدن الواقعة على طرق التجارة العالمية. وكثر فيه الأسياد والعبيد، والأغنياء والفقراء، وتباينت حظوظ الناس تبايناً عظيماً، وانصرف البشر عن التفكير المجدي المفيد، والأدب المتجدد دوماً، والفن الذي يسمو بالنفس كما يسر الحواس، إلى الإستكانة والدعة، والنقل عن القدماء، والإستمتاع بالحواس دون الحس، في هذا العصر ولدت الثورة التي زرعت بذرة صغيرة في جليل سورية ثم نمت إلى موجة طاغية فاغرقت الاسكندرية وإنطاكية وأثينا وروما، وولدت رد فعل قوي قلب ميزان الأمور رأسا على عقب. في هذا العصر المحموم ولدت الفكرة المسيحية من مزيج من الأساطير السورية القديمة وفكرة جديدة عن الآلهة، ونظرة متواضعة إلى الحياة.

الموسيقى بين المسيح والقيصر

عندما طغت الموجة المادية القوية التي أتت من الغرب على قوى الشرق الروحية، لفقدان روح التجدد والصراع في حضارة الشرق، وكادت هذه الموجة أن تغرق سورية اغراقاً كاملاً شاملاً، بدأت تظهر للعيان نظريات جديدة في الحياة، هدفها إعادة التوازن بين القوى المادية والروحية. هذا التوازن الذي اختل اختلالاً كبيراً لصالح الماديين بوجود إمبراطورية روما العظيمة التي بسطت سلطانها على جميع أرجاء بلدان البحر المتوسط.

ولم تكن المسيحية إلا إحدى تلك النظريات - مجرد طريقة جديدة في الحياة تعطي ما لقيصر لقيصر وما لله لله - ولم يكن يسوع سوى شخص ملهم من الجليل السوري(*) أراد أن يثور على سجن الشريعة الضيق الذي يتمثل في أوامر ونواهي الدين اليهودي الكثيرة، فعلم أن الشريعة والقانون خلقت لأجل الإنسان وليس الإنسان لأجل الشريعة(**).

وتضافرت قوى اليهودية وروما على قتل هذا الصوت الذي يحاول أن يعيد للانسان قيمته، بعد أن أصبح عبداً للمادة وسجيناً في قفص التقاليد والكلام المدون.

أما الدين المسيحي الجديد، فقد حاكه رجال تأثروا بثقافة سورية القديمة كما تأثروا بثقافة اليونان، فاقتبسوا من تقاليد اليهود التي جاءوا بها من كنعان وبابل ومصر، جواً من الأنساب والنبوءات، ومن الأساطير السورية القديمة

(*) كان اليهود يدعون منطقة الجليل «بجليل الامم» أي غير اليهود. وكانوا ينظرون نظرة إحتقار إلى الجليليين، وإلى السوريين إجمالا.

(*) خلق السبت لأجل الإنسان (انجيل مرقس، الاصطلاح الثاني) - ابن الإنسان هو رب السبت (إنجيل لوقا، الاصطلاح السادس).

الاعتقاد الديني بالخلاص، والحياة بواسطة التضحية والموت، وفكرة والدة الإله. أو الإلآهة الوالدة، ووضعوا ذلك في قالب من فلسفة اليونان.

ومن شوارع دمشق وانطاكية وطرطوس انطلق رسل الدين الجديد مبشرين بموت الإله لكي يعيد الحياة إلى البشر، في جميع الأنحاء. ولم يمض إلا وقت لا يزيد على قرن أو قرنين من الزمن، حتى جرّت المسيحية الإمبراطورية كلها إلى الهاوية.

وهكذا وجدت سورية، في الدين الجديد، الطريقة الوحيدة التي يمكن أن تقف بها في وجه حراب الفيالق الرومانية بل وتشتتها، ثم ترسل الإمبراطورية كلها إلى الهاوية.

فالمسيحية إذن ردة فعل عنيفة لحضارة عظيمة فقدت توازنها وسيطرت عليها بقوة السلاح، حضارة غريبة، قوامها القوة العددية والمادية. وتهدف ردة الفعل إلى التوازن. ولكن ردة الفعل غالباً ما تكون قوية جداً فتميل بكفة الميزان بعنف، فتجعل العالي في الحضيض، والأسفل في الأعلى.

وفي ثورة المسيحية الأولى على الترف والبذخ والارتماء في أحضان التلذذ بالحواس في عصر الرومان، انقلب الوضع رأساً على عقب واعتبر المسيحيون الأوائل كل مظاهر الحياة الإجتماعية التي تتعلق بالفنون، مباشرة أو غير مباشرة أموراً تخل بالدين وتعارض المبادىء الروحية التي يتمسكون بها بكل قواهم.

وهكذا انتشر الدين الجديد كالنار في الهشيم، في الطبقات الفقيرة التي لم تكن تتمكن من التمتع بالمظاهر الفنية التي تمتعت بها الطبقات العليا من نحت ورسم وموسيقى.

فحرمت الفنون في عهد الكنيسة الأولى وعّد النحت تعدياً على قوانين الله، والموسيقى أداة لإثارة الغرائز، واكتفى المسيحيون الأوائل بالتأمل الديني والخشوع والصلاة والتقشف.

ولكن إنتشار المسيحية وتوسعها، وضمها عناصر من جميع أبناء المجتمع، جعلها تميل شيئاً فشيئاً إلى مجاراة الشعور الفني في الإنسان الراقي. ولم يكن في سيرة المسيح، التي دونها بعض الكتاب ممن عاشوا في عصره، أي نص بتحريم الفنون، فعادت الكنيسة إلى اقتباس بعض المظاهر الفنية تدريجيا.

وكانت الموسيقى أولى الفنون التي طبقتها الكنيسة في برامجها الدينية. وتعود بعض الأناشيد الكنيسية إلى أيام الكنيسة الأولى. ولكن إستعمال الآلات الموسيقية كان محرماً، لأن الآلة الموسيقية اعتبرت رمزاً للانحلال الخلقي الذي تمثل في بعض الإحتفالات في أعياد إله الخمر.

وقد عارض بعض الآباء الأساقفة الأولين اشتراك النساء بالإنشاد في أثناء العبادة على أساس أن صوت الأنثى قد يثير الغرائز الجنسية البدائية في الرجال.

وبعد القرن الثالث، ابتدأت المسيحية في التوسع بخطى واسعة وانضم إليها الناس جماعات، هكذا وجدت الكنيسة نفسها أمام معضلة كبيرة، فإما أن تنزع من الناس كل رغبة فنية قديمة تعودوا عليها، وإما أن تحاول تطبيق الفن على مواضيع مسيحية صرف، وكان الحل الثاني هو المعقول.

وبدأ استعمال الآلات الموسيقية يتسرب إلى طقوس الكنيسة، فادخلت القيثارة وبعض الآلات الوترية، ولكن الأبواق والطبول ظلت في الخارج.

وفي القرن الرابع، تم انتصار المسيحية نهائياً على امبراطورية الرومان بانضمام الإمبراطور قسطنطين إلى الدين الجديد. وقد حاول خلفه، الإمبراطور جوليان، أن يعيد أديان روما القديمة إلى سابق مجدها فاخفق ومات في ساحة الحرب قائلاً، كما يروى، لقد انتصرت أيها الجليلي.

وبانتصار الجليلي، ورثت المسيحية حضارة شعوب البحر المتوسط جميعها، وتقاربت النظريات المختلفة، وواصل علماء وفقهاء الدين الجديد سعيهم في تفسير جميع مظاهر الحضارة تفسيراً جديداً يقربها من مفهوم المسيحيين، وتفسير الدين بما يقربه هو أيضاً من مفهوم من لا يزالون خارج الحظيرة.

وقد ربحت الموسيقى من هذا التقارب، ونمت في حضن الكنيسة. وحفظت من الضياع في عالم قد تفسخ، وفي بناء عظيم هو إمبراطورية روما،

قد تهاوى وتحطمت اجزاؤه بعضها فوق بعض واختفت الإحتفالات الكبيرة. والكرنفال، والجوقة الموسيقية، والأوركسترا، والموسيقى الآلية، والأبواق والطبول والمزامير والناي، وأصبحت جميعها في أنقاض الإمبراطورية التي اندكت إلى الأرض، ولم يبق من الموسيقى سوى بعض الألحان التي اقتبستها الكنيسة، والأنغام التي لم تتعد المائة وطريقة تدوين اللحن بالإشارات المؤلفة من خطوط ونقط.

وتحول الأدب إلى تأليف أناشيد كنسية في مدح المسيح والقديسين والتعبير عن الإيمان بالحياة الثانية والإعتراف بالخلاص.

هذا كل ما بقي من تقاليد موسيقية مر عليها آلاف السنين في طور التكوين والإنشاء والتقدم، ثم تأرجحت بين صعود وهبوط مع توالي الحروب والغزوات وتغيير الحكام والقوانين إلى أن اختل توازنها نهائياً وهوت الشجرة الباسقة إلى الأرض، ولكن بذورها بقيت سالمة في تربة الكنيسة المسيحية وترددت في مدن سورية، ترانيم خاشعة ترجّع صداها قباب (الباسيليكا) العالية، تحمل في ألحانها ما تبقى من فن سماوي جميل، وتتعهده لكي تعود فتعطيه إلى العالم مرة أخرى.

ولا تزال بعض الترانيم الكنسية التي تنشد في الكنائس السورية (السريانية) اليوم، تحمل طابعاً قديما يعود بها إلى القرن الرابع المسيحي. بل إن بعض الأناشيد يعود تأليفها إلى القديس أفرام الذي مات سنة 373 وكان من أشهر آباء الكنيسة في سورية.

واقتبس أساقفة الكنيسة في الغرب هذه الأشعار والألحان الكنسية عن سورية، وكان أشهرهم القديس امبروزيوس أسقف ميلانو (مات سنة 397) واليه تعزى بعض الألحان الكنسية التي تدعى بالامبروزية، كما اقتبس طريقة الإنشاد المتعارضAntiphonal الذي اتبعته كنائس سورية منذ القرن الثالث[*].

وأشهر أنواع الإنشاد الديني في الكنيسة السورية القديمة نوعان: الأول يدعى باسم «مدراش» ويتألف من أدوار ينشدها منشد منفرد، ويرد عليه جوق

(*) ماكني وجاكوبسن: الموسيقى في التاريخ ص 129.

بقرار يتكرر بعد كل دور، والثاني ما يدعى «سوغيثا» أو «صوفيثا» وهو نشيد تقوم به جوقتان تتناوبان الانشاد بقيادة منشدين منفردين (solo). وقد وضعت الكنيسة السورية في ذلك العصر قوانين أساسية للموسيقى الدينية، وحددت بعض الألحان (كمساطر) أساسية تدور حولها جميع الأناشيد. هذه المساطر هي ما دعيت باسم (رسقولو)، وبلغ عددها ثمانية ودعتها الكنيسة اليونانية باسم «ايخوس» ومجملها باسم «اكتوايخوس» أو الألحان الثمانية. وقد ذكرت هذه الألحان الثمانية في مخطوطات سورية تعود إلى القرن الثالث، أي قبل ثلاثمئة سنة من استعمالها لأول مرة في الكنيسة الغربية(*).

هذه الأصول الموسيقية، التي حفظتها الكنيسة من بقايا حضارة موسيقية واسعة على الأرض السورية هي التي اقتبستها الكنيسة الرومانية، التي بدأت تهيمن على أوروبا بعد تفكك الامبراطورية الرومانية في الغرب، ثم ولدت منها الموسيقى الراقية في غرب أوروبا التي وصلت إلى القمة في التعبير عن نزعات النفس بواسطة النغم.

وكان أول من صنف هذه الأصول الموسيقية المقتبسة عن الكنيسة السورية لاستعمالها في طقوس العبادة في الكنائس الكاثوليكية الغربية البابا غريغوري» في أواخر القرن السادس المسيحي، ودعي هذا النوع من الموسيقى في أوروبا باسمه.الموسيقى الغريغورية أو الإنشاد الغريغوري(**) وقد نشأت موسيقى الكنيسة الرومانية المتقدمة في عصر النهضة بعد أن أدخلت إلى الأنغام الأولية إيقاعاً موقوتاً منظماً، ونظريات الإصطحاب والتناغم (Counterpoint - Harmony).

وهكذا ساهمت الكنيسة السورية في الحفاظ على الفن الذي عاش قوياً على الأرض السورية من الهلاك. بينما كانت الكنيسة في الغرب لا تزال تتحاشى اضطهاد الأباطرة بالإختباء بين القبور، ونشأت في مدى ثمانية قرون تقاليد موسيقية كانت أساساً للموسيقى الحديثة في الشرق والغرب.

(*) قاموس هارفرد للموسيقى Echos وايضا Syriun Chaut.

(**) انظر Gregorian Chant في قاموس هارفرد الموسيقي وقاموس غروفر، ودائرة المعارف البريطانية.

واستقرت الإمبراطورية في بيزنطة وتركت روما نهباً لبرابرة الجرمان، وأصبحت الكنيسة في رأس المجتمع، وضمت إليها من حاربتهم في مستهل عهدها، وعادت إلى الأخذ بمظاهر العظمة والأبهة التي ولدت لكي تقضي عليها.

وارتفعت إلى السماء قباب كنائس سورية، بينما تداعت جدران المسارح والملاعب وهياكل الآلهة الأقدمين بأعمدتها الكثيرة. وبقيت «الباسيليكا» السورية(*) الأثر الوحيد في فن العمارة في زمن بدأ الظلام يزحف فيه على حضارة أوروبا. والنشيد الكنائسي، الأثر الوحيد للموسيقى التي بلغت قمة ارتفاعها في هياكل بابل وجبيل، ثم أضاعت عزتها وروحها في شوارع إنطاكية وجرش.

وعادت بيزنطة، بعد أن تصالحت الدولة مع الكنيسة، إلى اقتفاء سيرة روما ضمن اطار ديني جديد، وأصبح الفن البيزنطي يدور ضمن محيط ضيق تحاصره تقاليد الكنيسة من كل جهة، فتجمد فن البناء على خطوط ثابتة، وحرم النحت تحريماً باتاً. وانحصر الرسم ضمن إطار مواضيع دينية قليلة، وبقيت الموسيقى ضمن جدران الكنيسة، ككل شيء آخر.

وأصبحت الحضارة البيزنطية خلال بضعة قرون رجلاً مريضاً، واختل التوازن مرة أخرى وتهيأ الجو لقوة أخرى تقضي على الرجل المريض بضربة الرحمة (Coup de Grace) وجاءت هذه القوة من الجنوب هذه المرة. وزحفت جحافل الإسلام من الصحراء لكي تستولي على مدينة سورية فارقها الإستقرار منذ أمد بعيد.

(*) أروع الأمثلة على الباسيليكا السورية تجدها في ترمانين (شمالي سورية) وفي أمكنة متعددة من حوران، وفي دمشق.

الموسيقى بعد الفتح الإسلامي

لم تكد تمضي سبعة قرون على ولادة المسيحية في سورية، حتى انقسمت على نفسها إلى مذاهب متعددة، وهذا الإنقسام يدلنا على روح العصر، الذي تضاربت فيه ثقافات الشعوب المختلفة التي وحدتها الأمبراطورية الرومانية تحت حكم سياسي واحد.

أما في الغرب الذي وقع تحت سيطرة القبائل الجرمانية التي بدأت تزحف على أراضي الامبراطورية في إيطاليا وفرنسا وإسبانيا وشمال أفريقية، فقد تلونت المسيحية بلون الحضارة اليونانية، ونشأت فيها، على غرار آلهة اليونان، طقوس عبادة القديسين والقديسات والأيقونات وأخذت فنون الرسم والنحت والعمارة تنتشر وتزدهر ضمن النزعة المادية التي تميزت بها حضارة الإمبراطورية التي يعود أصلها إلى الإغريق. وفي الامبراطورية البيزنطية، التي سلمت من هجمات القبائل على الحدود، أدى هذاالسلام إلى الإستكانة والراحة، وانصرف الناس إلى التقاتل على المعتقدات، والتحارب ضمن حدود اللاهوت.

وثارت النزعة العقلية الكامنة في الحضارة السورية القديمة، على تعدد الآلهة في المسيحية، ونظرت إلى المسيح نظرة جديدة، ونشأ من ذلك مذهب الموحدين الذي بشر به الراهب نسطور. وانتشر المذهب النسطورى في المسيحية في سورية حتى طغى على المذاهب الاخرى، وتعدى الحدود إلى فارس والهند.

وكانت سورية في ذلك العصر منقسمة إلى قسمين: بيزنطي وفارسي، يقع الجانب الغربي منها تحت سيطرة القسطنطينية التي تدين بالمسيحية الاغريقية، والقسم الشرقي منها تحت سيطرة فارس والدين الزرادشتي الثنائي. ولكن الكنيسة السورية انتشرت في القسمين على السواء رغم معارضة الدولة في كليهما.

في هذه الفوضى من التناحر العقائدي، ركدت الفنون في الكنيسة وفي خارج الكنيسة، وأدى التفسخ إلى ضعف روحي وسياسي وتهيأ الجو لغزو يأتي

من الخارج، ولم يطل الوقت حتى أتت القوة من الصحراء فاكتسحت سورية بأكملها في وقت قصير، واندفعت قوى الإسلام، ضد امبراطورية الروم وامبراطورية الفرس في وقت واحد، فتراجعت الأولى إلى ما وراء حاجز الجبال في الأناضول واندثرت الثانية إندثاراً تاماً.

ولكن قوى الإسلام، التي لاقت هذا النصر العاجل، واستقرت في ربوع المدنية السورية، بعد انتقالها من الصحراء، لم تلبث حتى اقتبست بسرعة مظاهر هذه المدنية ضمن النطاق الذي يسمح به الشرع الإسلامي، وتزيا أهل الصحراء بزي أهل المدن، ولم تعمر «المدينة» كعاصمة للإسلام إلا بضع سنوات قلائل كسفتها بعدها حيوية دمشق، وانتقل مركز الثقل بسرعة إلى الشمال.

وبدأت «الشيوعية الاسبرطية»(*) التي سادت جيوش الإسلام في عهد الخليفتين الأولين بالزوال أمام نظام حضري يقوم على التجارة والأعمال وتوزيع الثروة والمراكز. ولم تكن خلافة عثمان الذي كان من أصحاب الثروة وله علاقات تجارية مع الشام، إلا دليلاً على استقرار الحركة الدينية الجديدة على مبادىء الدولة المدنية، وبشير لبناء امبراطورية إسلامية مركزها دمشق ثم بغداد.

وعندما بدأت الدولة الجديدة بالاستقرار كانت الموسيقى السورية بقايا متناثرة في أناشيد الكنيسة، كما بينا في الفصل السابق. أما عن الموسيقى خارج حدود الهلال الخصيب إلى الجنوب، فلم يكن في الجزيرة العربية منها ما يستحق الذكر، إلا في أقصى الجنوب، في اليمن لبضعة قرون قبل ذلك التاريخ. وفي مدن الحجاز التي كانت تتصل تجارياً بالشام، وجدت بعض أنواع الغناء الذي اقتصر على إنشاد الأشعار إنشاداً يعتمد على التوقيت الزمني للأبيات أكثر مما يعتمد على تلحينها.

وكانت مكة وعكاظ أشهر المراكز التي يجتمع فيها الشعراء والمنشدون وعلاوة على ذلك فقد اقتبس الموسرون، منذ عهود الجاهلية، بعض أنواع الغناء الذي كان يقوم به مغنيات (قيان) أو (قينات) على أنغام الرباب والعود، وكان

(*) تعبير يستعمله المؤرخون للدلالة على تقاسم الغنائم بالسواء على جيوش الغزو في مجتمع يعتمد على الحرب كمدينة اسبرطه في اليونان القديمة.

صدر العود يصنع من الجلد، قبل دخول العود الخشبي من الحيرة. وظهر بعد الإسلام في الحجاز المغنون الذكور من طبقة نظر إليها الناس بكثير من التحفظ وأحياناً من الإحتقار، فقد كان هؤلاء المغنون يدعون «بالمخنثين»، ويدل ذلك على نوع الغناء الذي كانوا يؤدونه، والذي لا يخرج من دائرة إنشاد الغزل ودغدغة الحواس والغرائز.

أما الخلفاء في دمشق فقد أدخلوا إلى قصورهم الفخمة الموسيقى يستمتعون بالعدد الكبير منهن، ثم أصبح اسم غانية يطلق على المرأة لا لاحترافها الغناء فحسب، بل على ما يشبه «الارتيست» المصرية، وكانت تدخل الترفيه والتسلية إلى القصور برقصها وغنائها وقصها القصص والحكايات، وغير ذلك.

أما من الناحية الدينية، فقد بقي الإسلام في ترفع عن الأخذ باستعمال الموسيقى جدياً في شؤون الدين. ولا تدخل الموسيقى في العبادة خارج حدود ترتيل القرآن ترتيلاً مطلقاً من قيود الايقاع **Rythm** وهو في ذلك يشبه الأناشيد في أيام الكنيسة المسيحية الأولى، قبل إندماجها في نطاق الدولة والمجتمع.

وهكذا لم يكن للإسلام، كدين أي تأثير في سير الموسيقى خلال تاريخ الحضارة السورية. اما الدولة الأموية، ومن بعدها دولة العباسيين في بغداد فقد أخذتا التقاليد الموسيقية المدنية والشعبية التي بقيت في سورية بعد الأحداث العظيمة التي مرت عليها خلال القرون الكثيرة التي شاهدت اختلال توازن الحضارة فيها.

أما موسيقى الكنيسة فقد انزوت مع الكنيسة وتحجرت على أشكالها دون أي تطور يذكر، ولا تزال الألحان التي نسمعها في الكنائس السريانية إلى اليوم، هي في أساسها، الألحان نفسها التي كانت تتردد في القرن السادس، إلا أن السامع يتمكن من تمييز البلى الذي هلهل نسيجها، بعد أن بقيت هذه الأناشيد متناقلة شفهياً بواسطة مغنين لم يتقنوا الصناعة في كنائس الحدود، في كيليكيا واحضان طوروس، وفي أطراف فارس والهند وفي مجاهل الحبشة(*).

(*) للتوسع انظر Syrian Chruch في دائرة المعارف البريطانية، وما ذكره ترمبني عن ال Syrian Chruch في كتابه «درس في التاريخ».

وبلغت الموسيقى شأنها في زمن خلافة الرشيد، بعد أن انتقل مركز الخلافة إلى بغداد، وقرب من النفوذ الفارسي. فقد كانت الحضارة الفارسية لا تزال في قيد الحياة، أما إلى الغرب، فقد تمزقت حضارة اليونان في صقيع حضارة البيزنطيين المسيحية.

وظهرت في تلك المدة أسماء لامعة في الغناء والموسيقى. كالموصلي والمهدي، الذي كان من عائلة الخلفاء. ثم ظهر في أوائل القرن العاشر الفارابي الذي اقتبس فلسفته عن اليونان، ونظرياته في الموسيقى من أصول يونانية وفارسية وأضاف إليها شيئاً من تجاربه الخاصة.

إن الأصول القديمة للموسيقى التي وضعها السوريون في عصور بابل الزاهية ضاعت ولم يبق منها سوى بقايا تذكرنا بها تذكيراً، موزعة بين حضارات الفرس واليونان والروم، هذه البقايا هي التي تم جمعها في العصر الذهبي للخلافة العباسية في بغداد، وصنفت وصارت منذ ذلك الزمن إلى اليوم، تعرف باسم الموسيقى العربية، ولا تزال الأسماء المستعملة فيها تنم عن التأثير الفارسي واليوناني والسرياني(*)، فأسماء المقامات والأصوات وأوتار العود فارسية (دوكاه، سيكاه، جهاركاه، ماهور، كردان). واسم الموسيقى نفسه يوناني الأصل.

وظهر إهتمام الناس بالموسيقى إهتماماً كبيراً منذ القرن التاسع فنشأت مدارس موسيقية متعددة، وانتشرت الأغاني بين جميع طبقات الشعب، واهتم الخلفاء والأمراء بأمر المغنين والموسيقيين اهتماماً عظيماً وأغدقوا عليهم الهبات والعطايا، ونشأت جوقات تضم عدداً كبيراً من المغنيات والمغنين بقيادة موسيقي بارع، في قصور الخلفاء، وولدت في هذا الجو الرغد الهنيء ألحان ناعمة تميل إلى الأنوثة والرقة والشغوف وتطورت خصوصاً في خلافة الأمويين في إسبانيا إلى موشحات يشترك في أدائها عدد كبير من المغنين، تتبع نظام الايقاع الذي بدأ يتخذ أشكالاً عديدة بعضها مقتبس عن الفرس وبعضها عن الهند، ولا تزال

(*) كانت اللغة السريانية (الآرامية) هي الواسطة بين لغة الإغريق ولغة العرب في نقل العلوم والفنون والفلسفة.

بعض هذه الأشكال للايقاع تستعمل في أنواع مختلفة من الموسيقى حتى عصرنا الحاضر.

ولكن الموسيقى لم تتخذ طابعاً اجتماعياً عاماً طول مدة ازدهار الخلافة، فقد بقيت أشكالها العالية المصقولة بعض الصقل ضمن دائرة القصر، بعيدة عن متناول الجمهور، بعد أن أهملها الدين، ولم تعرها الدولة اهتماما كافيا على أساس اعتبارها مظهراً حضارياً إجتماعياً يهم الجميع.

وهكذا ازدهرت قصور الأمراء والخلفاء ورنت في جنباتها أصوات القينات والغواني ورقص الجواري وعزف العود والدف، بينما اقفرت المسارح العامة التي ملآت مدن سورية في القرون الخوالي، وأصبحت ملعباً للثعالب في الليل ومرعى للماشية في النهار.

ولم يطل ازدهار الخلافة الإسلامية لأكثر من ثلاثة قرون، حتى بدأ يدب إليها الهرم بدخول عناصر تركية ومغولية إلى حاشية الحكام. لقد أدى إهمال الدولة للشعب وللدين على السواء، إلى سقوطها بعد برهة وجيزة من ارتفاعها. وازدهرت الإمارات في جسم دولة الخلافة وتعددت الحروب والغزوات والمؤامرات السياسية. وبقي الفن يعيش على الهامش بعض الوقت، ولم يأت القرن الحادي عشر حتى كان ينازع في النفس الأخير.

والموسيقى كانت الفن الوحيد الذي بقي من مظاهر الحضارة الفنية بجانب فن العمارة، أما النحت والرسم فلم يكن لهما وجود، ومالت الموسيقى، كما مال فن العمارة، إلى الأخذ بالزينة الخارجية، وتشابك الخطوط والأصوات، أكثر مما مال إلى التعبير المؤثر الذي ينفذ إلى أعماق الشعور. وكما نشأ في فن التزيين ما يدعى Arabesque الذي يهدف إلى (تدويخ) الناظر بزخرف لا بداية له ولا نهاية ولا اتجاه Direction أصبحت الموسيقى هكذا عبارة عن زخرف من الأصوات والإيقاع المتشابك الذي قد يعمل أحياناً إلى ثمانين ضربة مختلفة في الشكل الإيقاعي الواحد (وقد قيل لي إن نوعاً من الإيقاع يصل إلى أكثر من مئتي ضربة مختلفة من دم وتك ومسافة في ترتيب معقد ضمن شكل إيقاعي واحد).

على أن بعض الدراسات التي قام بها العلماء المسلمون في الموسيقى، قد

حفظت النظريات القديمة، خاصة اليونانية، في هذا الفن من الضياع وتوسعت في بعض الأبحاث، وأورثت ذلك كله إلى الموسيقى التي كانت في طريق بعث جديد في الغرب فاستفادت منها بعض الإفادة.

وأشهر من كتب في الموسيقى منهم الكندي في القرن التاسع، والفارابي في القرن العاشر وابن سينا في القرن الحادي عشر.

وعن هذه الدراسات أخذ العرب نظريات الصوت وعلاقتها بقياس الأوتار Oretical Acoustics كما أخذوا من الآلات الموسيقية العود والطبلة، واقتبسوا أيضاً نوعاً من التأليف الشعري يصلح للغناء(*).

وبينما تابعت الحضارة التي نقلها الأمويون من دمشق إلى غرناطة تماسكها وصمودها وشجعت الموسيقى والعلوم والفلسفة بدأت مدن الهلال الخصيب تستقل عن الخلافة وتشكل إمارات لا تعمر طويلا حتى يقضى عليها، وظهرت أعراض التفسخ واضحة جلية، واندثر كثير من المدن الكبيرة التي كانت تعج بالسكان قبل بضعة قرون، وتسلط على العلماء حب الجدل الذي لا طائل تحته، وتناحرت طوائف الإسلام على الإمامة والخلافة وغير ذلك مما لا يفيد، وأهملت الموسيقى لصالح أشعار المدح والرثاء التي لا تحوي أكثرها إلا التملق والنفاق، وان كنت تسمع الآن بشاعر مبدع نشأ في عصر الدويلات الكثيرة التي تفرعت عن الخلافة، بعد القرن الثاني عشر، فإنك لن تسمع عن سيرة موسيقي واحد (ولو كان مطرباً فقط) بقي ذكره للآن.

وتطاحن الناس في حروب صليبية هي أشد أعمال الإنسان حماقة خلال التاريخ، ونبتت على جبال سورية قلاع حصينة قيمتها في سماكة حيطانها وضخامة حجارتها، وهدمت المعابد القديمة واستعملت حجارتها في بناء هذه التحصينات التي تتحدى الذوق الفني. ومن يقابل القلعة في تدمر، بالأعمدة الممشوقة القد التي تشرف عليها، عجب من تدهور الحس الفني هذا التدهور الكبير. ومن يشاهد قلعة بصرى الضخمة التي لا شكل فني لها وقد بنيت في

(*) وهو ما عرف في إسبانيا بـ contigas ثم انتقل إلى فرنسا باسم Virelai ويرجعه الأوروبيون إلى الزجل انظر zajal في قاموس هارفرد الموسقى.

وسط ودرج المسرح الكبير فشوهته تشويها فظيعاً يدرك كيف انصرف الناس إلى اتباع المصلحة الموقتة وهجر العمل الفني الباهر، وكيف تدهورت المفاهيم الفنية بتأثير الحروب والغزوات والنزاع الخارجي والداخلي.

وقد فشلت الغزوات الصليبية بعد أن عاثت فساداً في سورية، ولكن الانقسام الداخلي، وداء الجرب الفني، الذي تفشى في جسم الأمة، لم يقف عند حد، فبعد الحروب الصليبية تواترت على البلاد غزوات المغول والطورانيين والترك والمماليك والتتر، كأن كل قوى البربرية المخزونة في هضاب آسيا الوسطى، قد انفلتت من عقالها ونزلت كالعقبان الجائعة نهشاً في جسم الحضارة السورية الذي كان في نزعه الأخير.

وهكذا أقفرت البلاد من الفنون ومن أكثر من نصف السكان ومن المدن ومظاهر العمران، والطرق والاقنية والسدود والهياكل والمسارح، والدور والقصور، وكل مقومات الحضارة فلم يأت القرن الرابع عشر حتى كانت قاعاً صفصفاً، ثم جاء حكم الأتراك العثمانيين فعشعش في الخرائب كالوطاويط، ومع أن سلاطين بني عثمان كانوا يزودون قصورهم بالفتات الفني الذي جمعوه من تحت موائد الحضارات السابقة، إلا أنهم ضنوا حتى بهذا الفتات، على من كانوا أول من زرع بذور الفن وتعهدها وأنماها وعجنها وخبزها واقتات بها دهورا.

ووقعت الموسيقى في سورية في سبات عميق هو أشبه بالموت، ولم يبق من آثار الحياة فيها سوى نفس يكاد لا يلحظ يتمثل في أغانٍ شعبية بسيطة شوهها بقاؤها في الأوساط الفقيرة اقتصادياً وفنياً، بعيدة عن المواهب التي تصقل وتلمع، وتسير في طريق التطور والإنشاء، حمتها العزلة في ريف اقفر ما حوله وانقطعت إليه السبل، أو في جبل وعر عن الوصول إليه وتشعبت فيه المسالك.

ولكن فجراً جديداً قد بدأ يلمح نوره في الافق، وبدأ النائم يفرك عينيه محاولاً اليقظة، فإلى أي نهار سينهض؟ وإلى أي لحن سيستمع؟

تطور الموسيقى في أوروبا

لا بد لنا من القاء نظرة سريعة على ما صارت إليه الموسيقى في الغرب بعد أن استقرت في دائرة الكنيسة المسيحية، وتطورت من ذلك حتى أصبحت فناً قائماً بذاته، مستقلاً عن الدين، وصارت لغة عالمية للعواطف والنزعات الإنسانية.

وقد بقيت الموسيقى تحت إشراف الكنيسة المباشر، ككل الفنون الأخرى، بل ككل شيء آخر، حتى عصر النهضة. فقد كانت جميع مظاهر الحياة تقريباً تخضع للدين، وللبابا على رأس الكنيسة، ولكن الحال بدأ ينقلب شيئاً فشيئاً، بتقدم المفاهيم الإنسانية نتيجة لازدياد المعرفة باحتكاك الشعوب الأوروبية بحضارات الشرق التي لم يكن نورها قد خبا بعد.

وبدأ الفن يتغلغل في حياة الناس أكثر فأكثر. وإن كانت مواضيعه أكثرها مستقلة عن أصول دينية. ففي الكنيسة بدأ الموسيقيون يتشجعون في إدخال وسائل جديدة من التعبير الفني باستعمال ألحان مبتكرة وإدخال أشكال جديدة على نظام الإنشاد الديني، وتطور الإنشاد المتعارض Antiphonai تدريجيا إلى دعم لحنين، وانشادهما جنباً لجنب في الوقت نفسه، فنشأ من ذلك أول أشكال التعدد الصوتي **Polyphony**. وكان إدخال البوليفونيا إلى الموسيقى خطوة كبيرة إلى الأمام أعطت اللحن عمقاً كان ينقصه، ويشبه هذا التطور إدخال المنظور perspective إلى فن الرسم.

أما في خارج الكنيسة فقد بدأ المغنون المتجولون يجوبون أنحاء أوروبا منشدين أغاني الحب والفروسية وأقاصيص الماضي المشبعة بالخيال وكانت آلاتهم الموسيقية وألحانهم تعود باكثر صفاتها إلى الآلات والألحان التي شاعت في الشرق وانتقلت إلى أوروبا من إسبانيا على الغالب(*).

(*) دعي هؤلاء بأسماء مختلفة في مختلف أنحاء أوروبا **Trouveres, Troubadours**.

وشاهدت أوروبا بعد عصر النهضة تطوراً سريعاً في الموسيقى، وازدادت شعبيتها، وتبنى الملوك والأمراء إحتفالات موسيقية، ولم يعد ذلك مقتصراً على المملكة الدينية، ولكن الكنيسة لم تقف حاجزاً في وجه التقدم الموسيقي، بل إنها كانت تتبنى تطوراتها، وتدخل الألحان الجديدة، والطرق الجديدة في التأليف الموسيقي، في عداد أناشيدها وطقوسها. وهذا التعاون من جانب الكنيسة مع السلطة المدنية، ومع التأييد الشعبي، الناتج عن إستعداد الإنسان العادي للإندماج في مجرى الحضارة، أدى هذا التعاون إلى رفع مستوى الموسيقى بسرعة فائقة، فلم يأت القرن السادس عشر حتى كانت الموسيقى الآلية Instrumental قد انتشرت وعم استعمالها، وهذا يدل على ازدياد ميل الموسيقى إلى الحقل المدني خارج الكنيسة، لأن الكنيسة تعتمد على الموسيقى الصوتية (الإنشاد).

وولدت الأشكال الموسيقية المختلفة(*).

وأخذ المؤلفون الموسيقيون يهدفون إلى إيجاد بناء معقول يعتمد على أصول ثابتة وعلى تطور فني للحن، فصار للحن موضوع، وشكل معين، صار حياً، يولد ثم يتطور ثم ينتهي، أصبح له اتجاه معين، ولم يعد جسماً بلا روح أو خطاً مرسوماً يبقى مكانه، يبتدىء من نقطة وينتهي في نقطة أخرى. وفي الموسيقى الراقية نشعر بهذه الحركة.

وعندما أضحت الفكرة لا الشكل، هي العنصر الأهم في الموسيقى حاول الموسيقيون في القرن الثامن عشر أن يتغلبوا على الصعوبات الفنية Technical الموجودة في السلم الموسيقي، والتي تقف حجر عثرة في سبيل التوافق الموسيقي (التناغم) .Harmony ولم يأخذوا إعتبارا للقوانين الموضوعة التي مرت عليها القرون وهي الدستور الوحيد لعلم الموسيقى.

فعدلوا السلم الموسيقي تعديلاً بسيطاً، قلما تدرك الأذن الفرق الناتج عن هذا التعديل، وبذل أبو الموسيقى الحديثة «باخ» جهده في هذا السبيل، فكان من نتيجة هذا التحرر عن التمسك بحرفية القانون السلم الموسيقي الغربي المعدل.

(*) «Canzona, Toccata, Fugue, Variation, Suite, Concerto, Sonata».

ومهما يقال في هذا السلم الجديد، ومقابلته مع السلم الطبيعي (السلم الفيثاغوري والسلم الشرقي وغيرهما) فإن التعديل يدل على تحرر العقلية التي قامت به، من قيود الشكليات والعرض، واهتمامها بالفكرة الجوهرية.

ووصلت الموسيقى بعد باخ إلى قمة المجد الفني، ولمعت في تاريخها أسماء هايدن وموزارت وبتهوفن. وولدت (السيمفوني)، وانتشرت (الأوبرا) في المدن الكبيرة، ووصلت الموسيقى الآلية والأوركسترا في عهد بيتهوفن إلى تكاملها من حيث التوازن باستعمال الآلات الموسيقية.

وأدخلت آلات جديدة على الأوركسترا ، فزادت آلات النفخ العادية والنحاسية ، وانتبه المؤلفون إلى اللون الصوتي للموسيقى (Tone) الناتج عن مزج أصوات مختلف الآلات أو إستعمال عدد كبير من نوع واحد من الآلات (كالكمنجات).

ففي القرن التاسع عشر كانت الموسيقى أهم أنواع التعبير الفني في أوروبا. ولانتصار الموسيقى وطغيانها على الفنون التصويرية (الرسم والنحت) التي كانت تهيمن على الجو الفني قبل ذلك التاريخ، معنى مستمد من تغير وتطور نظرة الإنسان إلى الكون والحياة. ففي الموسيقى تتمثل الفكرة الروحية، وفي انتشار الموسيقى الراقية تحول عن الكم إلى الكيف، وكفر بالعدد وتحوّل إلى المطلق بعض التحول. ويحلل المفكر الألماني «شبنغلر» هذه الخطوة من ناحية دينية فيرى أن الإنسان عندما خرج عن تقسيمه للقوى العلوية تقسيماً عددياً، وتحديدها تحديداً مادياً، فلم تبقَ هذه القوى إلهاً واحداً أو إلهاً وشيطاناً (اثنان) بل صارت كلاً مطلقاً من قيود العدد، لم تعد الفنون التصويرية والبلاستيكية تكفي للتعبير عن الإله في الإنسان تعبيراً فنياً، فاتجه إلى الموسيقى لأنها غير مقيدة بحدود الخطوط المكانية أو الأشكال المادية(*).

ولكن الموسيقى لم تبق في عليائها طويلاً فقد اتجهت إلى الرومانتيكية وهي حركة ضمنية تتجه من الإنسان إلى داخله، وتمثل عواطفه ونوازعه وشعوره تصويراً واقعياً Realistic أكثر منه مثالياً Idealistic وشاهدت أوروبا في هذا العصر غنى في الموسيقى والآداب لم تشاهد مثله من قبل، والغنى لا يتمثل هنا

(*) اشبنغلر: تدهور الغرب ص ١٨٧ (الجزء الاول).

فقط في الفنانين والموسيقيين الذين يصنعون النغم، بل في جمهور السامعين الذين يتذوقونه أيضاً.

ثم ولدت النزعة القومية في الموسيقى وهي النزعة التي تهدف إلى خلق جو خاص في الألحان، يمثل أمة خاصة وبلاداً معينة. والموسيقي في هذه الحالة يحاول أن يترجم بالألحان جو بلاده الماثل في رقصات الشعب وأغانيهم وأهازيجهم وحكاياتهم وأساطيرهم.

أما في ألمانيا، فقد أوجد (واغنر) ثورة في الموسيقى، حين اتجه في رواياته الموسيقية إلى أساطير شعبه القديمة يستوحيها موضوعاً لقصته ولألحانها، كما أنه اعتبر الأشخاص والظروف كألحان قصيدة جعلها أساساً لموسيقى (الأوبرا) بدلاً من الإعتماد على الشكل الموسيقي القديم المبني على أساس هندسي في ترتيب الألحان. لقد جمع وأغنى بين الموسيقى والحركة (الرقص) والتمثيل في فن واحد كان يعتبره موسيقى عالمية (Super Music)(*).

ولكن الحركة الفنية الموسيقية ما لبثت أن مالت إلى الجمود في مطلع القرن الماضي، حتى ليخيل للمراقب أن معين هذا الفن قد نضب، وان الموسيقين الأولين قد استنفدوا مادة اللحن والنغم.

وقد خلق هذا الركود تشويشاً في الحركة الفنية الموسيقية، فترى المؤلفين حائرين في دنيا الفن، لا يتبعون مدرسة معينة فيه، ولا يوجد منهم من يتمكن من إنشاء مدرسة جديدة تفرض وجودها على عالم الموسيقى.

وعادت الألحان تعتمد على مخاطبة الحواس، وتعبر، لا عن مثالية أو واقع إنساني نفسي، بل عن مادية خارج النفس. لقد عاد محيط الإنسان الخارجي وعيشه المادي يؤثران فيه أكثر مما يحاول الفنان أن يؤثر في وسطه فيرفعه بخياله إلى قمم مثالية. فأصبح الفنان مجرد شخص يعبر عما أثر فيه من خلال حواسه. وبدلاً من أن يكون في جهة العطاء، أضحى في جهة الأخذ، وبدلاً من الايجابية والحيوية الفاعلة بقي له الشعور بالحالة الراهنة ومقدرته على ترجمة هذا الشعور إلى لغة الموسيقى.

(*) كان واغنر يؤلف قصص (اوبراته) ويكتب أشعارها ويلحن موسيقاها بنفسه.

وقد كان من أكبر الدلائل على تدهور الموسيقى في العصر الحديث أو على الأقل، وقوفها عن التقدم والتطور، دخول المواضيع البدائية (خاصة الزنجية الافريقية) إليها. ويشاهد التأثير الأفريقي واضحاً في الموسيقى الراقصة الشعبية، خاصة في أميركا، حيث انتشر (الجاز) كالنار في الهشيم، واختفت الآلات الوترية ذات الصوت اللطيف الذي يرتفع بالشعور، من (الأوركسترا) الراقصة. وحلت محلها الأبواق النحاسية المختلفة الأشكال، التي تعطي صوتاً عالياً مثيراً للأعصاب، والطبول والصنوج (والخشاخيش) التي تشترك بايقاع يخاطب الأقدام والأيدي ويدفعها إلى الرقص على حساب الرأس والقلب والنفس.

على أن في العصر الحديث وسائل لحفظ الموسيقى الرائعة من التلاشي في الهواء والذهاب مع الوقت دون عودة. فإن تدوين الموسيقى قد وصل إلى حد كبير من الاتقان يجعلنا نستمتع بموسيقى بيتهوفن بعد موته بأكثر من قرن. ثم إن تسجيل الصوت قد جعل هذه الموسيقى في متناول الملايين بعد أن كانت في القرن الماضي مقصورة على الآلاف فقط. كل ذلك قد يجعل من الموسيقى لغة عالمية موحدة، فيجعلنا نجد لذة وفائدة في تفهم موسيقى الألمان والروس مثلاً أكثر مما نجد في كتابات الأجانب وأشعارهم مترجمة إلى لغة غير لغتها الأصلية، فتفقد بذلك الشيء الكثير من قوتها ونكهتها.

هذا عرض مختصر جداً لتطور الموسيقى ومركزها في الغرب يجده من يهتم بتتبع تاريخ هذا الفن مفصلاً في العدد الكبير من التآليف في كثير من اللغات. وقد كان لا بد لي من الإشارة إلى الموسيقى الغربية هنا، لأنها تؤثر فينا تأثيراً مباشراً آخذا بالإزدياد يوماً عن يوم نظراً لتقارب أجزاء العالم في عصر المواصلات السريعة، ولإمكانية تسجيل الصوت، ونقله بواسطة الراديو إلى جميع أنحاء العالم.

ولا بد لنا، إذا أردنا أن يكون لنا موسيقى عالمية، تتفق مع تقاليد وأهمية الحضارة والفن منذ أقدم العصور في بلادنا، من الإهتمام بالآثار الفنية العالية في العالم وتذوقها وتفهمها ودرسها عن كثب.

«وأنت يا أم الآلهة، المقدسة «أرورو»،

هبي أولادهم حظوظاً وافرة
رجالاً تساموا في الفن والأدب
وفي جليل الأعمال
كعرانيس الذرة، التي تنبت من الأرض،
وتتجدد في كل سنة».

(من نشيد خلق الإنسان)

الفصل الخامس
الحاضر والمستقبل

توسعنا بالبحث في مظاهر الفن في الماضي على أرض الهلال الخصيب السوري، فلنلق نظرة سريعة على الحاضر، لكي نعلم إلى أي حد يعيش ذلك الماضي في الحاضر، وما هي الأسباب التي أدت إلى هذا الجدب الفني الموسيقي في سورية، بعد الخصب الذي ملأ أرضها وجوها خلال تاريخ مجيد.

لا يختلف أثنان في أن العصر الحديث، بما فيه من وسائل لنقل العلم والمعرفة والوسائل الفنية من مكان لآخر، بين أمة وأخرى، عبر حواجز المكان والمسافات، يفوق أي عصر مضى من التاريخ بغناه بالوسائل التكنية (Technology) في كافة العلوم والفنون.

ولا بد أن الوسائل التكنية التي تتعلق بالموسيقى في العصر الحديث والتي تقع تحت متناول أيدينا مباشرة، في المؤلفات العديدة والأبحاث التي تتناول كل جزء من الأجزاء الفنية بالدراسة العميقة والتفصيل، تفوق بما لا يقدّر، الوسائل التكنية التي تعب الأجداد القدماء في تحصيلها بأصعب الطرق وأشقها، ولكن السر في الفن، ليس في العلم به، بل في الروح المحركة التي تدفع إلى الانتاج الفني.

إن بحراً من العلم بالموسيقى تحت تصرفنا في هذا العصر، ولكن الروح الفنية الخالقة غير موجودة، فنحن أشبه بالعيس في البيداء، يقتلنا الظمأ الفني، ولكن الماء مقصور على من يقود العيس، لن يتغير جونا الفني ما دمنا نسير دون تفكير ودون هدف خاص بنا، في بيداء لا نعرف فيها الجهات.

إن موسيقانا الحاضرة، فقيرة بروحها المحركة، وهي لذلك فقيرة بمظاهرها التكنية أيضاً، فما دمنا لا نخلق حساً فنياً جديداً فلا نفع لنا في الفيض من المعرفة الفنية الذي يخرج من مطابع ومعاهد الغرب، ويلاقي طريقه في بعض الأحيان، إلى مكاتبنا ومعاهدنا، فنحتفظ به، دون الإستفادة منه، إلا في الظواهر والقشور.

والحضارة، عندما تفقد حيويتها تفقد المقدرة على استعمال الوسائل التكنية المختلفة، أو على الأقل، تفقد الاهتمام بها، ومتى بطل استعمال هذه الوسائل التكنية ضمرت وهزلت ومالت إلى الموت والفناء. وبانهيار الروح الوثابة، يصبح الشعب في حالة سبات يشبه التخدير، ويدفع هذا التخدير إلى الكسل والاهمال والتخاذل، وهكذا تنهار قيمة الوسائل الفنية وان بقيت محفوظة في بطون الكتب.

إن إهمال الطرق والجسور والأقنية العظيمة التي بقيت عامرة إلى ما بعد العصر المسيحي ببضعة قرون، لم يكن هو السبب في سقوط الحضارة، بل كان مسبباً عنها. فقد ضاعت الإيجابية البناءة، من الحضارة السورية نتيجة اختلال التوازن الحضاري في مدى بضعة قرون، فاهملت هذه الطرق والجسور والأقنية وطغى عليها التراب، وامتدت الصحراء إلى قلب الهلال الخصيب واختطفت منه بعضاً من أجمل مدنه(*).

وامتدت الصحراء الفنية إلى الموسيقى أيضاً فطغت على رونقها وبهجتها، وغطت الكثير من محاسنها، وعفت على أصولها وقواعدها وانزوت البقية الباقية من هذا الفن في الجبال العالية، والقرى التي لا تقع على طريق الغزاة والفاتحين، وفي المؤسسات الدينية التي تعيش كالنعامة، رأسها في الرمل، فتحجرت هذه البقايا على أشكالها الهزيلة وبقيت لنا إلى الآن، الأثر الوحيد من حضارة فنية مبدعة.

(*) توينبي - دراسة في التاريخ ص 256.

أثر عصور الظلام

بعد أن مضى على الحضارة السورية أكثر من ألف سنة في طور اختلال التوازن في قمة الحضارات المعروفة آنذاك. جاءها الغزو من كل جانب، في تسلط غلمان الخلفاء على الحكم بجميع أشكاله أولاً، ثم في قطعان المغول والطورانيين الذين زحفوا من هضاب آسيا الوسطى فالتهموا الأخضر واليابس في طريقهم، وكانت دولة الخلافة المتفسخة نهباً هيناً لجحافلهم التي لا تميز إلا الغنم الموقت، والغزو لأجل الغزو، فقضت في وقت قصير على ما نشأ ونما نمواً صعباً عسيراً في مدى قرون طوال.

وفي عصر، كان منظر الرؤوس المقطوعة فيه أمراً مألوفاً، والأجسام الطافية تسد مجاري النهر، بدل السدود العظيمة القديمة، في زمن كهذا وفي جو من التدمير والنهب، لا تقوم للفن فيه قائمة، إذ كيف يغني من يعيش في خوف دائم مما سيأتي به الغد. والشعب الذي تنتزع منه مصادر الخير، حتى تعز اللقمة، كيف يتمكن من التفكير ويتجه إلى الفن.

إن الخبز لا بد أن يأتي قبل التفكير كما قال فولتير. فعصر التدهور والإظلام، في تاريخ الحضارة السورية تميز بعدم الإستقرار في جميع مظاهر المجتمع. فقد كان الحكم نهباً للقوي الغازي، وتخاطف السلطان ملوك وأمراء أتوا من كل حدب وصوب، واستقر أخيراً في يد الأتراك الطورانيين. أما من الناحية الإجتماعية، فقد انتشر التفسخ وتركزت الثروة في يد «المحاسيب» الأجانب، الذين أقطعهم السلاطين الأراضي، وملّكوهم الرقاب، بدون حساب، ولم يبق إلا الناحية الدينية، التي إتجهت هي أيضاً إلى الشكليات الميتة، واصبحت المعتقدات، عند عامة الشعب، عبارة عن تقاليد محدودة لا إتجاه فيها، ولا هدف يسمو بالنفس ويصعد بها إلى أبعد من احتياجات الجسد الأولية.

في محيط تفسخ إلى هذه الدرجة، ماتت القوى الفنية، وانحط الإحساس بالجمال لطغيان النفعية المادية على كل شيء نتيجة الحرمان والعبودية. وتقطعت الروابط الروحية بين أفراد الأمة، وانصرف كل إلى الإهتمام بذاته، وبحاجاته الجسدية الملحة، فالبقاء يأتي أولاً ثم الحياة، وفي حالة كهذه تنعدم الرغبة الفنية في النفس، لرجوع المجتمع إلى الفوضى، ولاستسلام النفس إلى تلك الفوضى، والفن ضد الفوضى كالحياة نفسها.

واختفت من سورية مظاهر الإحتفالات الشعبية التي كانت تملأ جوها مرحاً وتشيع في النفوس البهجة والغبطة والفنية، ولم يبق من ذلك سوى بقايا هزيلة محطمة يدخل أكثرها ضمن إطار ديني صرف.

فلم يبق من الإحتفالات الرائعة بأعياد الربيع، أعياد البعل وأدونيس وانتصار الحياة على الموت، والخصب على الجدب، ودورة الحياة الطبيعية، سوى ما نشاهده في بعض الأحيان من حركة ضئيلة في الإحتفالات بعيد الفصح «واثنين الباعوث». فإن أسطورة البعث، وعودة الإله المائت إلى الحياة، التي انتقلت إلى المسيحية، بقيت حية بعض الشيء في مظاهرها الشكلية فقط عند بعض الطوائف المسيحية إلى الآن .

ومن الإحتفالات الرائعة بانتصار الحياة على الفوضى، التي تمثلت قديماً بأساطير انتصار مردوك على بنامات، والبعل على يم - أو محاربة الإلاهة عناث لتنين وقتلها إياه - تلك الأساطير التي كانت تعبر عن أسس الحس الفني في الشعب، لم يبق سوى أثر ضئيل يكاد يخبو، ويكاد لا يعرف مصدره أحد، يتمثل في ذكرى «الخضر» أو «مار جرجس» الذي قتل التنين لكي يخلص ابنة الملك.

وشتان ما بين التعبير وعمق القصد في قصة «مردوك» الذي يفتك بالإلاهة تيامات، التي تمثل الفوضى والشر في شكل تنين، فيصنع منها السموات والأرض وينظمها تنظيماً حسناً، وبين هزال القصة التي لا يكاد يذكرها أحد عن «مار جرجس» الذي قتل تنينا لكي يخلص فتاة، وتقف القصة عند هذا الحد، ولولا صور الفارس الذي يوجه حربته إلى صدر مخلوق غريب يقذف النار من فمه، لما تذكر أحد منا القصة ولما افتكر أحد بمغزاها ومصدرها.

وقد كانت فكرة الفداء مصدر وحي فني كبير في سورية القديمة، فدارت حول تقاليد دينية عديدة عززتها الموسيقى ورفعتها إلى أجواء روحية عالية. فعشتار التي تنزل إلى عالم الأموات لكي تخلص تموز، والبعل الذي يدخل فم «موت» الواسع لكي ينقذ العالم من الموت، كانت جميعها تدل على الاتجاه نحو فكرة الفداء التي ظهرت جلية في أسطورة موت المسيح وبعثه. ودارت حولها القصص التي اقتبسها اليهود بشكل تضحية إبراهيم ولده اسحق ثم فداؤه بكبش، والتي أخذ بها الإسلام أيضاً مع فارق بسيط في إسم الضحية.

هذه الأساطير التي كانت تلهم الفنان وتلهب خياله، تجمدت في يومنا هذا على بعض مظاهر العيد التي لا تخرج عن دائرة التقليد الخالي من أي مظهر فني مهما كان نوعه.

بقايا الموسيقى في الحاضر

بإختفاء الطقوس والإحتفالات الشعبية الكبرى، ألتي كانت الأساطير تلهمها وتحركها، إختفى المظهر الاجتماعي للموسيقى، فلم تعد لدينا مواسم يظهر فيها الجميع بمظهر العيد، دون تمييز بين الطبقات والمقامات، ويشترك الناس كلهم بإنشاد ألحان شاعت بينهم، وأغان دارت على كل لسان.

وانحصر اشتراك الجماعة في حلقات فنية ضيقة، لا تتجاوز مجموعة صغيرة من القرى، كل ما بقي لديهم بضعة اغانٍ قديمة تدور حول مواضيع إحساسية بدائية في شكلها وفي جوهرها.

وفي الناحية الدينية، بيّنا كيف تحجرت الموسيقى في الكنيسة المسيحية على بضعة أشكال من الإنشاد الديني، فلم تتعد ما كانت عليه منذ أكثر من ألف سنة حينما هبطت الموسيقى الدينية من أشكالها العالية التي تعتمد على الغناء والأوركسترا والكورس الكبيرة، إلى إنشاد منفرد بلحن تلاعبت به أصوات غير مدرّبة وهشمته تهشيما مريعا نتيجة الإهمال والنظر إلى الموسيقى كأمر ثانوي في العبادة بعد أن كانت تحتل المقام الأول.

أما في الإسلام المحمدي، فلا تلعب الموسيقى أي دور خارج نطاق الآذان وترتيل القرآن، ولا يسمح الحصار الديني حول الموسيقى، بتطور هذا النوع من الإنشاد «الناشف» لخلوه من الموسيقى الآلية كما هي الحال في موسيقى الكنيسة الأولى، ولتركه نهبا مشاعاً، لا يخضع لقانون فني أو علم، في يد المقرئين الذين هم في أغلب الأحيان، لا يعرفون شيئاً عن أصول الموسيقى، بل يرتلون حسبما اتفق، ويتبعون بالتقليد السماعي، الألحان التي وصلت إليهم خلال السنين العديدة ممن سبقوهم في هذا المضمار.

ولا تزال الأناشيد الدينية في الكنائس الشرقية، تحمل طابعاً قديماً جداً،

وتدعى هذه الألحان بالبيزنطية، وما هي إلا خليط من الأنغام السورية القديمة الملونة بألوان يونانية، منذ بدء تسرب النفوذ اليوناني إلى سورية. ولا نزال نسمع هذا اللون من الموسيقى ظاهراً في موسيقى اليونان، وفي موسيقى الأتراك الذين اقتبسوا كل معلوماتهم الفنية - وغير الفنية - عن جيرانهم في الجنوب والغرب. كما أن هذا اللون، البيزنطي، الذي يتميز بتزوبق وتزبين المقاطع الصوتية التي تدور حول «مقامات» اللحن الرئيسة، على ايقاع منظم يتردد رتيبا ضمن المقطوعة الواحدة، لا تزال ظاهرة في الموشحات «الأندلسية» التي تطورت من الألحان التي نقلها فتح الأمويين لإسبانيا من الشرق إلى الغرب. ولا تزال بقايا هذا الإنشاد ظاهرة في بعض الأناشيد الدينية في الكنيسة الإسبانية نفسها، وهذا النوع هو ما يدعى «بالموزارابي» (Mozarabie) نسبة إلى العرب المسيحيين في إسبانيا في القرون الوسطى(*).

وفي مظاهر الموسيقى خارج النطاق الديني، لا يزال «الموشح» يحمل هذا الطابع القديم، فتشف من خلال ألحانه وتواقيعه أطياف خفيفة من عز موسيقي قديم أكل الدهر عليه وشرب.

وفي الميدان الشعبي، تقتصر الموسيقى على أغان قليلة، فقدت الكثير من ألوانها، و«باخت» مع مرور الزمن على ألوان باهتة، وهي تقتصر على بعض الأغاني الراقصة «الدبكة» وهي النوع الوحيد من الرقص الشعبي الدي بقي يعيش محصورا في القرى الجبلية النائية، التي لم تتأثر كثيراً بالأحداث الكبرى التي اجتاحت في مسيرتها المدن الكبيرة في السهول وعلى السواحل. وبقاء هذه الأنواع الشعبية الإبتدائية في عزلتها مع الفلاحين عاد بها بدون شك القهقرى، ككل شيء يوضع على الرف، ولا يتعهده من يهمهم أمره بالصقل والتجديد فإن من لا يسير إلى الأمام يرجع إلى الخلف، ولا تشذ الموسيقى عن هذه القاعدة.

ولا تزال «الدلعونا» و «الزجل» و«اليادي اليادي»، وغيرها من الرقصات الشعبية تحمل أسماء لا نعرف لها معنى حديث، بل تعود إلى أسماء قديمة من لغات بطل التعامل بها منذ قرون.

(*) قاموس هارفرد الموسيقى.

ومن أغاني الكيف الشعبية موال الميجانا والعتابا. وهي تعتمد على الألحان المطلقة من القيود الموسيقية الضيقة، وتترك الحرية الواسعة للمغني أن يتلاعب باللحن وينشيء الأبيات على هواه.

وتعود بنا المساجلات الزجلية، التي لا تزال تحتدم في بعض أنحاء الجبل، إلى الأيام الخوالي التي كانت توفر الأعياد والإحتفالات الشعبية للمنشدين لكي يعرضوا بنات أفكارهم إرتجالاً وينشدوها بمصاحبة الآلات الموسيقية. ومن المؤسف أن يكون هذا المظهر الشعبي الرائع قد وصل إلى آخر الطريق، ولا يلبث أن يختفي كما اختفى غيره.

أما الموسيقى الآلية التي لا تزال باقية في هذه «الجيوب الموسيقية» الشعبية فلا تتعدى أصابع اليد الواحدة في عددها. ويقتصر أكثر المغنين الشعبين عند إلقاء الميجانا والعتابا أو الزجل - المعنى والقرادي وسواهما - على استعمال الدربكة أو الدف، وحتى نقر الدف، لم يعد له تلك المهمة الموسيقية الإيقاعية، بل أضحى عبارة عن ملهاة تساعد «الزجال» على جمع بنات أفكاره لإخراج بيت من الزجل يفاخر فيه بأنه أبرع من ضرب بالسيف وقارع الأبطال الصناديد.

ولا يزال الرعاة في القرى يستعملون «الشبابة» أو «الماصول» أو «الناي» في إخراج نغمات إرتجالية «غشيمة» ينقصها الصقل والخبرة الفنية، ولكنها في «غشمها» هذا قد تصلح اساسا لموسيقى ريفية (pastoral) إذا وجد الفنان الملهم الذي يمكنه أن يحول اللحن الغشيم إلى موسيقى عالية، كما يحول المثال البارع الحجر الغشيم إلى جسم تنبض فيه الحياة.

أما خارج المحيط الديني والمحيط الشعبي القروي، فإن الموسيقى الحديثة في سورية، كما هي الحال في أكثر البلدان الشرقية المجاورة لها تظهر بوضوح البلبلة وعدم الإستقرار. إن في الألحان التي تخرج من «الموسيقيين» عندنا، أو في بعضها على الأصح، إشارة إلى بدء اليقظة الفنية، لما يظهر فيها من نزعات جديدة، وتطورات سريعة، تولد إلى الوجود ثم تختفي عن مسرحه بسرعة غريبة.

هذا التململ المستمر في موسيقانا، يشبه بدء اليقظة عند النائم ولكن هذا النائم، وان بدأ يتقلب، فإنه لم يفتح عينيه بعد، انه لا يزال يعيش في عالم ليس بالواعي العاقل، ولا بالنائم المطلق.

في هذه الفترة يجب أن يبدأ التوجيه الفني، ويجب أن تبنى موسيقى حياتنا الجديدة التي تتمشى مع نهضتهاالجديدة، وهذا لن يتم ما دام الفن الهائم في مسارح الآلهة في العلاء، لا يزال يفتش عن الأرض التي يستقر عليها وعن الأمة التي تترجمه بألحان وأنغام مستمدة من أعماق روحها وشعورها.

وسنحاول الآن أن نحلل الصفات المسيطرة على الموسيقى في سورية والطابع الذي تتميز به الألحان والأنغام والكلمات وأصوات الآلات الموسيقية والأشكال والألوان التي تتبعها الموسيقى والغناء، فإن النائم لا يتأكد انه في يقظة تامة ما لم يتمكن من تمييز ما حوله بدقة ويملك جميع حواسه ويتمتع بها.

إن جميع أغانينا وموسيقانا التي بدأت بالإنتشار السريع بين جميع طبقات الشعب بواسطة وسائل تسجيل الصوت وإذاعته، من أغان شعبية راقصة ومواويل وياليل، ويا عين، وموشحات، وطقاطيق، وقصائد ومقطوعات موسيقية ندعوها «صامتة» تحمل كل اسم خيالي دار في تأملات شاعر، جميع هذه المظاهر الفنية الموسيقية تحمل بعض الصفات المشتركة التي سنحاول تفصيلها فيما يلي:

اللحن (Melody) أول ما يلاحظ على الألحان في موسيقانا طابعها الحزين الذي يثير في النفس جواً قاتماً حتى في حالة الطرب، فالطرب لدى «السميعة» هو في التلذذ بالألم، وقد اصبح مرضا فنيا لدى مؤلف الألحان والمطرب وجمهور المستمعين. ومهما كان السبب لهذا اللون القاتم في الحاننا، فإنه من المؤكد، أن الأوان قد آن لمراجعتها وصياغتها في قالب أكثر إشراقا لكي يتفق مع النهضة الشاملة التي نحن في سبيلها الآن.

وتعتمد الألحان في موسيقانا المريضة على التنقل بحذر وبطء شديدين بين أصوات السلم الموسيقي. فلا يأخذ أكثر الملحنين بمبدأ القفز العريض من درجة عالية إلى أخرى منخفضة أو بالعكس، بل يفضلون الانتقال بدرجات متقاربة.

وإذا قمز اللحن درجتين أو ثلاث على الأكثر من درجات السلم الموسيقي فلكي يلف ويدور لبرهة قصيرة ثم يعود إلى تلك الدرجة. ولا يجري الإنتقال إلى مسافة صوتية تزيد على أربع أو خمس درجات إلا في حال الإنتقال من مقطع تام من اللحن إلى مقطع آخر. وفي هذا الحذر الشديد في التنقل بين الأصوات دليل على بعض الجمود وعدم الرغبة في المغامرة، حتى في صياغة

اللحن. فالمطرب يستدر الآهات من أفواه السامعين بغناء حالم يعتمد على اللف والدوران ضمن منطقة ضيقة الحدود، حتى أن بعض الغربيين الذين اعتادوا على سماع قمزات في اللحن قد تتجاوز درجات السلم جميعها إلى الجواب أو إلى ما بعده وبالعكس، يظنون أن أغاني الشرق تعتمد على أربعة أصوات فقط في السلم الموسيقي يكررها المغني ويعيدها في لحن ممل «مونوتوني».

وقد تعتمد بعض الأغنيات الحزينة التي تشكو من جفاء الحبيب، على الوقوف لبرهة قد يظنها السامع دهرا، على ثلاث أو أربع درجات متقاربة متجاورة في شكل هندسي من نوع (الأرابسك) يتكرر مراراً عديدة حتى تخالها قد لا تنتهي، وغالباً ما تكون المسافة بين درجتين من هذه الدرجات لا تزيد على ربع مقام.

ويمكن أن نصور الفرق بين موسيقى الشرق التي تغني اللحن الحزين، وبين إحدى المقطوعات الموسيقية الغربية التي تعبر عن طاقة فكرية إيجابية، تصويرا في مقابلة أسطر من (النوتة) من كل منها، فنجد في المقطوعة الشرقية أن (النوتات) تتوالى فيما بين خطوط السطر الخمسة متقاربة جداً. بينما في إحدى المقطوعات الموسيقية العالمية تتوالى أحياناً متفرقة صعوداً وهبوطاً بين الخطوط، وفوقها وتحتها وأحياناً متقاربة حسبما تقتضيه الفكرة الموسيقية.

ومن الظواهر المهمة في اللحن ما يدعى «بالجاذبية اللحنية» Musical Gravity ويعني ذلك اتجاه خط اللحن الموسيقي صعوداً أو هبوطاً. فبعض الألحان تميل إلى السير في خط صاعد، من القرار إلى الجواب، وبعضها يميل إلى العكس. ويدل اللحن المتصاعد على الحيوية في أغلب الأحيان، بينما يدل اللحن الذي يميل إلى الإتجاه نحو القرار في أكثر خطوطه على بعض السلبية والتقاعس وحب العودة إلى القواعد مهما كانت الأحوال.

وفي موسيقانا الحاضرة يجد المراقب المدقق أن خطوط أكثر ألحاننا تجري في اتجاه الإنخفاض إلى القرار - ونظرة واحدة إلى أي لحن منها مدون بالنوته يمثل للناظر هذا الإنخفاض تمثيلا محسوسا بالعين، إذا فاته الإحساس به سمعا.

والظاهرة الخطيرة الأخرى في ألحاننا الحاضرة هي الإعتماد على «كليشه»

موسيقية تتكرر في أكثر الأغاني والمقطوعات الموسيقية الأخرى التي نسمعها دوماً. فإذا أخذت بعض الأغاني لمختلف الملحنين في سنين مختلفة وفصلتها جميعا إلى أجزاء صغيرة في كل جزء منها لحن قصير تام في تكوينه كلحن، يغطي في الغالب مقطعا شعرياً تاماً أيضاً لوجدت أن الكثير من هذه الأجزاء تتشابه في جميع اجزائها تقريباً، وتنقسم في مجموعها إلى عدد صغير جداً من أنواع (الكليشهات) الموسيقية التي لا تتغير ولا تتطور إلا في زينتها الخارجية وفي التلاعب في مخارج الأصوات وما الأغنية التي يفتخر الملحن الملهم بخلقها إلا جمع شعوري أو لا شعوري لبضع من هذه الكليشهات وربطها بعضها ببعض بعد ضبها في قالب النغم المطلوب والإيقاع المطلوب من سرعة وبطء، وترك المجال للمطرب في تزيينها بالأصوات والنبرات الإضافية (Grace Notes) التي يراها مناسبة.

النغم: واقصد به الترتيب المعين لدرجات السلم الموسيقي من حيث المسافات الصوتية بينها، وهو ما ندعوه في سورية أحيانا، كما يدعونه في تركيا «بالمقام»، وفي مصر «بالنغمة»، وفي الجزائر «بالصناعة» وفي تونس «بالطبع» وهو ما عبر عنه اليونان بكلمة اقتبسوها عن اللغة الآرامية في الغالب، فيقولون للنغم، أو «النغمو» بالارامية Nomo، ويعبر عنه باللغة الانكليزية بما يقارب كلمة «طبع» أو «حالة» Mode.

والأنغام عندنا، كما في الموسيقى اليونانية القديمة، تسمى أكثرها باسماء بلدان، ويظهر أكثرها التأثير الفارسي مثل نهاوند، راست (رصد) أصفهان، عجم، كردي، الخ...

والنغم هو الحالة التي يعيش فيها اللحن، وهو في موسيقانا، يسيطر على اللحن سيطرة تامة، تحد من قيمة اللحن في أكثر الأحيان وتجعله خاضعاً للأهواء النفسية التي تتمثل في الموسيقى «بالنغم» فالموسيقي عندنا لا يعير إنتباهه في الدرجة الأولى للحن باعتباره تتابع أصوات مختلفة في خط سير موسيقي معين، يدل على اتجاه معين، وعلى حياة في سيره واتجاهه، بل إنه يركز اهتمامه بالنغم، على أساس كونه حالة معينة من التعبير الموسيقي، وانسجام الصوت مع هذه الحالة. إن ملحنينا لا يفكرون بالأصوات الموسيقية

(Notes) وتتابعها، بل بشكل اللحن الإجمالي ضمن النغم (Melodic figure) وما الأغنية بأكملها، أو المقطوعة الموسيقية، سوى مجموعة مشكلة من هذه الأشكال اللحنية.

إن المقام، وهو في اللغة يعني المركز الرئيسي والمكان العالي، يسيطر على الإنتاج الموسيقي عندنا، فيدور اللحن على أصواته المختلفة في دورات قصيرة الخطى بطيئة حذرة، ثم لا يلبث أن يعود إلى المقام الأول الذي لا يمكن التخلص من سيطرته على اللحن.

ويهتم الموسيقيون المحدثون بالإكثار من المقامات المختلفة (الانغام) في أغنية واحدة، ولكن هذا التنويع لا يخرج عن كونه تنويعاً في العدد، وتغييراً في الكم لا في الكيف.

وهذا التنويع يدخل في باب «الصناعة» وفي هذه الحال تنطبق عليه، التسمية الشائعة في بلاد الجزائر ومراكش.

الإيقاع: وهو التقسيم الزمني المرتب للحن، يقابله الوزن أو البحر في الشعر والكلمة الانكليزية للايقاع (Rythm) تستعمل في اللحن والشعر على السواء، والإيقاع يجب أن يلازم اللحن على انه صفة لازمة لطبيعته ولكن موسيقانا تهتم بالايقاع اهتماما خاصا قد يزيد على اهتمامها باللحن، وفي هذا ما يناقض ما نجده في الإنشاد الديني المطلق من قيود التقسيم الزمني، كما هي الحال في «التقسيم» «والموال». وهكذا يعيش في موسيقانا جنباً لجنب نوعان مختلفان متضادان من الألحان، بالنسبة للإيقاع.

والزمن المنظم، في الموسيقى العالمية، خارج نطاق الموسيقى الراقصة، جزء لا يتجزأ من اللحن، بصرف النظر عن ترتيب ضربات الايقاع ضمن المقياس الزمني (Mesure) وهذاالترتيب الذي يهتم به موسيقيونا اهتماماً عظيماً، ولا يتمكنون من الخروج عن قواعده. وهكذا فإن اللحن يسير من أوله لآخره على نظام إيقاعي موحد، تتتابع ضرباته القوية والخفيفة (الدم والتك) في شكل هندسي يتتابع ويعيد نفسه دون تغيير حتى يشكل وضعاً تزيينياً (Pattern) من نوع الأرابسك.

ففي موسيقانا يسيطر الفن التزييني على الفن الحي، والفرق بين الاثنين كالفرق بين شكل معقد من أشكال الأرابسك، وبين صورة تنبض بالحياة، وتزخر بالخطوط التي تسير في واقع حياتي، لا في تتابع رياضي.

ولا أريد التوسع في بحث الإيقاع من الناحية العلمية لأن البحث قد يتشعب ويمتد دون غاية، فإن الحديث عن مصادر القوة المعنوية اجدى من تفصيل الوسائل التكنية.

أما موسيقانا فهي إمّا أنها تهمل الايقاع والتقسيم الزمني إهمالاً تاماً، كما هي الحال في الإنشاد الديني وفي غناء الموال والتقسيم، وذلك دليل على نظرة سلبية إلى الزمن وامتداده، وتأثير صحراوي ظاهر، وإما أنها تتعلق بالإيقاع المكرر الموحد (الوحدة) في شكل يبدأ كما ينتهي فهو لذلك لا بداية ولا نهاية له، وذلك دليل على تجميد الزمن والحياة في لحظة هي الآن، والإعتماد على التأثير الاحساسي Sensual.

(إن موسيقى الرقص العادي التي تهدف إلى تحريك الجسم فقط دون أن يكون لهذه الحركات مظهر معنوي، هي من هذا النوع الذي يعتمد على الايقاع المكرر المتواصل وموسيقانا للاسف جميعها من هذا النوع لا يشذ عنه إلا في ما قل وندر).

ألبناء: والمقصود بالبناء الوضع العام الإجمالي للحن، هذا الوضع الذي يعبر عن فكرة أو إتجاه معينين - وهو ما يدعى في الانكليزية Form.

ففي مقطوعة موسيقية من النوع العالي، كما تتمثل في موسيقى أساطين النغم في الغرب، يتخذ اللحن شكلا اوليا ثم يتطور ويتغير ضمن المقطوعة - إنه يحيا - يولد ويشب ويكبر، ويفكر ويتحرك، انه يعبر عن الإنسان الحي، وعن الإيجابية والحيوية في الفنان. وقد تنحصر هذه التطورات أحياناً ضمن شكل هندسي معروف معين سابقا كما كانت الحال في المدرسة الكلاسيكية في معالجة أكثر الأشكال الموسيقية على غرار «السوناتا» Sonata. ولكن هذا التحديد، لم يمنع الموسيقي من التعبير عن الحركة والحياة فيلحنه ضمن دائرة السوناتا.

وليس لنا موسيقى عالية، بالمعنى الصحيح، ففي أغانينا، وفي مقطوعاتنا الموسيقية التي قد تحمل أحياناً أسماء طنانة ضخمة، نجد أن اللحن الواحد قد يتكرر مرارا عديدة، وغالبا ما يتكرر دون أي فرق ظاهر مقصود. انه يعيد نفسه دون أن يتطور، ودون أن يفكر. ثم ينتقل المؤلف إلى لحن آخر في نفس القطعة الموسيقية، لا علاقة فكرية أو منطقية له مع اللحن الذي سبقه، انها مجرد الحان تتتابع دون مخطط معين أو هدف منشود. إن كل أغانينا ومقطوعاتنا الموسيقية تدخل تحت نوع الرابسودي Rhapsody في معالجتها للألحان.

والرابسودي إنتقال عفوي بين الألحان التي يجمعها المؤلف مما يسمعه حوله، أو مما يسعفه به خياله في ساعة من ساعات الإنطلاق من قيود الفكرة المركزة، والسعي نحو غاية معلومة.

وقد يعتمد الملحن أحياناً على نوع من التأليف الدوري، فيعود إلى لحن معين كقرار له (تسليم) بعد كل دور من أدوار الغناء. وفي هذا الشكل أيضاً يظهر الجمود، لأن التسليم هو واحد لا يتغير في كل الحالات (كما هي الحال في البشرف والسماعي اللذين يعتمدان على الترتيب الدوري، واللذين اقتبساهما عن موسيقى الأتراك).

إن في الألحان البسيطة القصيرة التي تظهر في بعض الأغاني الشعبية مادة لا بأس بها لكي يبني عليها الفنان قطعة موسيقية تنبض بالحياة، إذ تعالج هذا اللحن الشعبي القصير معالجة فنية فتجعله يحيا في اللحن والإيقاع والنغم، تصهره وتصبه ثانية في قالب من حياتنا الجديدة وتنفخ فيه الحياة التي فقدها بجموده وانزوائه، والحركة الواعية التي فقدها بالتكرار والدوران المتواصلين.

التصوير الموسيقي

إلى أي حد يستفيد موسيقيونا وملحنونا ومطربونا من علم الأصوات الموسيقية، وإلى أي درجة يصلون في استغلال الألوان المختلفة والخطوط المتنوعة والوسائل الفنية العديدة في رسم صورة موسيقية؟ لقد علمنا انهم لا يرسمون صورة ما، بل يكتفون بإخراج زينة معقدة من الخطوط المتشابكة التي تخاطب الحواس دون الشعور.

إن الموسيقى عندنا تعتمد على اللحن المنفرد، الذي يسير في ايقاع رتيب ضمن حدود النغم وقواعده. هذا في الغناء، أما الموسيقى الآلية فسنأتي على ذكرها فيما بعد.

والموسيقى الصوتية Vocal تعتمد على «السولو» Solo لدرجة أن الجوقة Chorus لا وجود لها تقريبا عندنا. وقد أخذ الملحنون المحدثون يكثرون من استعمال الكورس، ليس كعامل رئيسي، بل كشيء ثانوي جداً في أغانيهم. وقد يصل ببعضها الغرور وحب الضخامة العددية إلى حشد عدد كبير جداً من المغنيات والمغنين في الكورس، يقتصر عملهم على ترديد بعض المقاطع وراء المغني بصوت واحد، أو غناء - آه - آه في بعض الأحيان القليلة بصوت خافت يراعى فيه ألا يغطي شيئاً من صوت المغني المطرب.

وهذه ظاهرة خطيرة تدل على الفردية من جهة وعلى عدم العمق في الفكرة الموسيقية من جهة أخرى. ففي صوت الكورس لون موسيقي لا يمكن أن نحصل عليه بالإستماع إلى الغناء المنفرد، وهذا اللون يتطلب من الملحن براعة فائقة في انتقاء اللحن الملائم لكل نوع من أنواع الأصوات التي توجد في الكورس المؤلف من رجال ونساء لا يمكن أن تتشابه لديهم الطبقات الصوتية.

وليس المطلوب في تعدد الأصوات في الكورس الكثرة الرياضية الكمية،

بل الصفة الكيفية، كما أن وجود خمسين عازف كمان في الأوركسترا السيمفونية الكبيرة لا يغني فقط زيادة الضخامة الصوتية كمّياً، بل الحصول على لون مختلف Tone من الصوت بقطع النظر عن علوه أو خفوته Volume.

فالكورس عند أكثر المطربين لا يخرج عن كونه تقليداً وليس هو بالضرورة الموسيقية. وقد انحطت قيمة الكورس إنحطاطا كبيراً بعد سقوط الصفة العامة الشعبية في الفن والتي كانت تظهر في الإحتفالات الشعبية الكبرى من دينية ومدنية في العصور القديمة، حتى أنه اختفى إختفاء تاماً من الموسيقى في عصور الظلام التي كنا نرسف فيها بأغلال الحكم الطوراني وعصور الحروب والغزوات والقتل والتدمير، ولم تبق منه إلا بقية ضئيلة جداً في الأناشيد الدينية الكنسية، وفي ضروب الموشحات التي عاشت زمناً أطول في الأندلس لبعدها عن نفوذ غلمان الأتراك، وحراب المغول.

ونرى أن الكورس قد عاد إلى الظهور شيئاً فشيئاً الآن، ولكن مطربينا لا يزالون يعتبرونه تقليداً، لا يتطلب منهم زيادة في الجهد والعمل الفني، ويظنون أن اللحن الذي يصلح للغناء المنفرد، يصلح للكورس أيضاً.

وتظهر الفوضى الموسيقية أكثر وضوحاً في الموسيقى الآلية، التي يدعوها البعض «الموسيقى الصامتة» - أما هذه التسمية فتوفيق غير مقصود، للموسيقى الآلية التي تشترك في الآلات القليلة التي تشكل «التخت» الموسيقي. وقد لا نبعد كثيراً عن الحقيقة إذا تخيلنا العازفين ينامون على هذا «التخت» اثناء العزف.

وقبل أن أبدي رأيا في الموسيقى الآلية، سأوضح أنواع الموسيقى - الآلية والصوتية - التي تطورت إليها الموسيقى في الغرب.

إن الإنشاد الغريغوري الكنسي يفيد أن أساس الموسيقى الغربية كان إنشاداً مفرداً يسير على خط صوتي افقي واحد (مونوفوني) Monophonic ثم تطور هذا الإنشاد فاصبح يسير برفقة خط موسيقي آخر، أو اكثر، فتختلط هذه الخطوط، وتتقابل أجزاؤها في توافق هارموني Harmonic يسر الأذن، ويخضع ذلك لأصول وقواعد رياضية كثيرة التعقيد، وهذاالنوع من الموسيقى المتعددة الأصوات هو ما يدعى بالبوليفونيا Polyphony. ولكن هذا النوع الذي انتشر

كثيراً في المدرسة الكلاسيكية ما لبث أن تحول مع الرومانتيكيين ومَن بعدهم إلى موسيقى تتألف من خط لحني رئيسي، يسير معه ويرافقه خطوط عمودية من المصاحبة الموسيقية التي لا تشكل بحد ذاتها ألحاناً بل أصواتاً لا رابط بينها، إلا أنها تتصل باللحن الرئيسي بصلة التناغم (الهارموني). وقد نجد بين الموسيقى الحديثة ما لا يعتمد منها على اللحن Melody مطلقاً بل يكتفي بالتتابع التناغمي Harmonic وهذه الأنواع ما يدعى بالهوموفونيا Homophony(*).

أما بعض الموسيقيين المحدثين فانهم خرجوا عن كل قواعد اللحن والتناغم واصبحت الموسيقى لديهم تعبيراً واقعياً Realistic عن الأصوات والشعور وبذلك مالت الموسيقى إلى المادية وانصرفت عن صبغتها الخاصة بعض الانصراف.

أما موسيقانا الحالية، التي لا تزال آثار الخمول ظاهرة فيها، والتي تحاول محاولة غير مركزة، نفض غبار هذا الخمول عنها، فهي في ظاهرها تعتمد على الطريقة المفردة ذات اللحن الواحد، وهي لذلك تمثل خطاً أفقياً لا عمق له. ولكننا إذا تعمقنا في ملاحظة الطريقة التي يتبعها أفراد التخت الموسيقي في أداء مقطوعة ما لوجدنا أن الآلات المختلفة لا تتبع تماماً بدقة الضربات الموسيقية في اللحن، كما تكتب في النوته. مع أن هذه النوتة ذات خط واحد مفرد. فالعازف يعتبر انه من المفروض عليه حسب الأصول الفنية في الموسيقى الشرقية أن يبتعد بعض الأحيان عن «النوتة» المعينة، فيدور حولها، أو يعبر عنها بضربتين بدلاً من ضربة واحدة، أو يضيف عليها شيئاً من خياله على أن يكون خط سيره الإجمالي موافقاً لخط سير مجموعة الآلات، فتصل جميعها إلى نهاية الخط أو نهاية القطعة، في وقت واحد.

وهذا قدر ضئيل من الفوضى، ولكنها فوضى على كل حال، وان كانت بعض أنواع هذه الفوضى أحياناً تسر أذن السامع وتطربه، في «فلتة» جميلة من الفلتات التي لم تسجل، ولن يفكر مؤلف اللحن بتسجيلها، إذ إنها إرتجالية، ويجب أن تبقى هكذا.

(*) بالتعبير الإنكليزي، أما بالفرنسية فالهوموفوني تعني المونوفوني نفسها.

هذا النوع من الإستقلال الجزئي في العزف في موسيقى الآلات، أو في الغناء، يحملنا أن ندعو هذه الموسيقى هتروفونية Heterophonic(*)، فهي ليست مونوفينية صرفة وبالطبع ليست بوليفونية أيضاً.

والتخت الموسيقي عندنا هزيل جداً، يتألف من العود والكمان والناي والقانون مع الدف والدربكة.

(هذا هو الأساس «للأوركسترا» الموسيقية التي يحاول بعض الموسيقيين الآن أن يضخموها ويكبروها بإضافة الآلات الافرنجية المختلفة عليها، وبالإكثار من الكمنجات أو غيرها من الآلات).

وهذه الأوركسترا الكبيرة ما هي إلا تضخم غير لازم لسببين رئيسيين:

أولهما: أن زيادة الآلات الإفرنجية على التخت الشرقي يستلزم الخروج من قواعد السلم الموسيقي الشرقي الذي يحتوي على أرباع المقام. ولم يجرؤ الموسيقيون عندنا على اتخاذ هذه الخطوة، خطوة اقتباس السلم الغربي في جميع أنواع الموسيقى إلى الآن، ولذلك فإن إستعمال الأوركسترا الضخمة ذات الآلات الافرنجية الكثيرة، لا يتعدى بعض الألحان القليلة التي تخرج عن نظام ربع المقام في السلم الموسيقي.

وثانيهما، وهو الأهم، أن ضخامة الأوركسترا هذه ما هي إلا ضخامة عددية لا تؤثر شيئاً على طبيعة اللحن خاصة والموسيقى عامة، كما اسلفنا سابقا. فما دام الملحن يعتمد على اللحن الذي له امتداد وليس له عمق، والذي يتألف من «كليشهات» جمعت جمعا ليصاغ منها، فما نفع ضخامة التخت وتعدد الآلات، إذا لم يكن التغيير في روح الموسيقى وفي مفهومها الأساسي، فكثرة الآلات لا نفع منها إلا في زيادة الفوضى التي تتمثل فيما أطلقناه على نوع هذه الموسيقى.

إن الموسيقي، عندما يؤلف مقطوعة موسيقية «صامتة» أو غنائية بمصاحبة الآلات، لا يفكر مطلقاً بالآلات التي تنتج الصوت، أو بإمكانية هذه الآلات والمجال الصوتي لها، أو باللون (Tone) الصوتي الخاص بها، بل يحصر

(*) باليونانية وتعني الغير أو السوى.

اهتمامه باللحن ضمن النغم والإيقاع، وعلى الآلات بعد ذلك أن تدبر أمرها بنفسها.

ولذلك بقيت الآلات الموسيقية عندنا على حالتها الإبتدائية دون أن يدخل عليها تطور أو تحسين، إلا في القليل الجزئي. بل أن كثيراً من الآلات الموسيقية التي استعملها أجدادنا منذ أكثر من ألفين من السنين، قد اختفت من الأوركسترا الشرقية، مع أن مشتقاتها لا تزال تستعمل في موسيقى الغرب. وأذكر منها على سبيل المثال، القيثارة الكبيرة Harp وبعض آلات النفخ مثل Cornet والبوق، وآلات الإيقاع الضخمة كالطبل الكبير Timpani والصنوج النحاسية والأجراس وغير ذلك.

إن تغيير نظرتنا إلى الموسيقى، يجب أن تسبق تغيير الآلات، وبدون ذلك لن يكون لدينا موسيقى عالمية تعبر عن شعورنا وعن نفوسنا وعن الحياة بكل مظاهرها ولو أدخلنا كل الآلات الموسيقية المعروفة في «تختنا» وأضفنا له آلات جديدة، اخترعناها اختراعاً. إن الشاعر لا يكتب كلمات قصيدته قبل أن تولد الفكرة في مخيلته، ولا يضع الرسام الوانه على القماش قبل أن يلهم الصورة.

ومن المظاهر التي تدل على الجمود في موسيقانا الحاضرة ظاهرة بقاء اللحن على مستوى واحد من ناحية قوته Volume فقد يبدأ المغني بقصيدة قد تمتد لأكثر من ربع ساعة، أو التخت بمقطوعة تتجاوز العشر دقائق، فلا تجد أي فرق في قوة الصوت وضخامته منذ البدء إلى الانتهاء. إن المغني يطلق لصوته العنان، والعازفون يتسابقون في اظهار أصوات آلاتهم المختلفة، كي «لا تغرق» بين مجموع الأصوات، ولذلك فإن موسيقانا في غالبها، إن لم نقل في مجموعها، تبقى على أعلى الأصوات وأضخمها Fortissimo، حتى تنهك المغني والعازفين ومن رقت اذواقهم من السامعين.

إن البقاء على وتيرة واحدة من حيث ضخامة الصوت وقوته، والإقتصار على اللحن المنفرد الذي يتألف من أصوات متقاربة بطيئة الحركة والسير، كل هذا هو الآفة الكبرى التي تعاني منها موسيقانا. انها خلو من كل الظواهر التي تعطيها الحياة والإيجابية. هذه الظواهر التي تدخل بعضها تحت إسم (Nuances) والتي تجعلها معبرة عن فكرة، لا مجرد صف أصوات موسيقية في ترتيب معين.

إن موسيقانا لا تزال في صف «النظم» ويعوزها الكثير من التركيز والكثير من الدراسة الفنية، وتفهم حقيقة الفن، لكي تصبح شعراً موسيقياً لا مجرد «نظم».

(ويوصلنا ذكر الشعر إلى الكلام عن «أشعار» أغانينا، التي تنقسم إلى نوعين، أولهما الأشعار التي لم تنظم لكي تلحّن، بل أخذها الملحنون في الغالب من الشعر القديم، واكثر هذه الأشعار جيد من الناحية الشعرية، لا الموسيقية. وثانيهما الأشعار - باللغة الفصحى أو العامية - التي نظمت خصيصا لكي تلحن، وهي في الكثير الغالب تفتقر إلى المعنى العالي وتنقصها الفكرة.

وقد يكون من البديهي، الذي كثر الكلام فيه، إنتقاد الميوعة الظاهرة في أكثر هذه الأشعار التي تدور غالباً حول الحب والغرام الموشحين بالسواد. فلا يلذ لشعرائنا ولمطربينا إلا الكلام والغناء في هجر الحبيب، وعن القلب الذي يشبه الصخر الجلمود، وعن ظلم الناس والعذول، والزمان الخائن والقلب المكسور، والدمع في المآقي، وبالإختصار الإفلاس في الحب. هذا الإفلاس الذي ينطبق على الشعر والشاعر والمطرب والطرب، حتى يصبح صفة لازمة لأكثر موسيقانا الغنائية، إفلاس روحي، وإفلاس فني، لن يخلصنا منه إلا إنصراف جمهور السامعين عن هذا النوع من الطرب الرخيص لكي يقع المطربون انفسهم في إفلاس مالي فيطلّقون الصناعة ويكسرون الدف.

ولعل أكثر ما يدفع للنقد في غنائنا هو عدم إتفاق اللحن مع كلمات الأغنية أو القصيدة. فالكلمات لدى الملحن ليست سوى «حجة» لكي يتمكن من «إصدار» لحن جديد، ولو كانت الكلمات مكتوبة باللغة الكردية مثلاً، لما وقف ذلك عائقاً في سبيل تدفق الألحان من مخيلة الملحن.

فاللحن دائما هو ذلك الندب الحزين، الذي يدغدغ الحواس، ويهدهد العواطف البدائية، بقطع النظر عن الكلمات التي قد تكون من نوع «والنبي يا حسن» أو قصيدة فيها القوة والحماسة من نوع «إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر» أو من الشعر الفلسفي والديني من نوع «نهج البردة» وغيرها.

ومع أن الفكرة في الشعر واضحة قوية تمثل حباً أو مرحاً أو حياة أو فلسفة أو ديناً، إلا أن المغني لا يخرج عن دائرة الطرب الحزين المريض، ولا يريد أن يستفيق من مخدر هذا الطرب، أو أنه لا يستطيع. ويسير الغناء في واد والموسيقى المصاحبة له في واد آخر، فلا رابطة بينهما ولا تعاون، بل إن دور «اللازمة» الموسيقية هو توفير وقت قصير للمطرب «لأخذ نفس» كما أن المقدمة الموسيقية ليست إلا عبارة عن فرصة مناسبة له لكي يستعد ويتلقى تحيات المستمعين إن كان في مسرح.

وفي دنيا الطرب مقاييس معينة للإبداع وانتزاع الآهات والتصفيق الحاد والفوضى من الجمهور، وليس منظر المستمع الذي يستعين على زيادة طربه وإنسجامه «وموته» في الغناء «ببطحة» من «العرق» أمراً غير مألوف في المسارح، بل حتى في السينما عند عرض شريط غنائي. وعلى هذا الأساس، فإن المقاييس المعينة للإبداع في الغناء عند المطربين هي من النوع الذي يتفق مع السكر، «والذوبان» وإضاعة الوقت هباء.

وإذا سمعت مغنية ذات صوت حالم حزين لا يستثير إلا عواطف الجنس تغني في جو يعبق بالدخان والكحول بلحن لا يخرج عن الإنسجام مع هذا الجو فتقول:

«وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا» فتدوي القاعة بالتصفيق الحاد والهتاف والصفير «وما صار» وغير ذلك من علامات الإستحسان الفوضوية، فلا تظن أن هذا الإستحسان راجع إلى المعنى في بيت الشعر، وما فيه من قوة، وحافز للعمل - كلا، فلم ينتبه أحد لهذا المعنى، ولم يكن الإستحسان لأن اللحن كان عبقريا ملهما يستفز النفوس ويستثير الهمم، فلم يكن فيه شيء من ذلك. إن ما أثار هؤلاء المستمعين إلى القفز عن الكراسي والصراخ بدون حدود، هو مقدرة المطربة على مد صوتها، والبقاء على لحن واحد طويل في قولها في آخر البيت غلا - - - با، حتى استهلكت آخر ذرة من النفس، ثم تعيد المطربة البيت بناء على طلب الجمهور لكي تجرب أن تطيل (غلابا) أكثر فأكثر.

هذه هي مقاييس الإجادة في الطرب التي يفرضها على دنيا الألحان عندنا جو المسارح العابقة برائحة الكحول والمخدرات.

إن هؤلاء «السميعة» يحاولون الهرب من متطلبات الحياة، وينعمون بالخمول الذي لا يفرق عن الموت، ويريدون من المطربين أن يساعدوهم على ذلك.

إن بعض أنواع الطرب الرخيص أصبحت خطرة على نفسية الشعب كالمخدرات تماماً، ولكن هذا النوع من التخدير لا يزال مباحاً. بل إن الإذاعات اللاسلكية تشجعه بدفع ثمنه ونشره بين جميع طبقات الشعب بأبخس الأثمان.

الموسيقى الجديدة

من بوادر النهضة الفنية في سورية الحديثة ما نشاهده من انصراف الجيل الجديد الواعي تدريجياً عن فكرة الطرب في الموسيقى الشرقية وعن أنواع الغناء المائع التعبير الإحساسي الصرف في الألحان إلى الإستمتاع بروائع الموسيقى العالمية الغربية.

وقد ساعد على إنتشار هذه الموسيقى عندنا الأسطوانات المسجلة والإذاعات الخارجية، وإهتمام قليل من قبل الإذاعات الداخلية بهذا النوع من الموسيقى. كما أن انتشار السينما التي تعتمد على الموسيقى في إيضاح الفكرة التي تعبر عنها بالصورة والكلام، قد عمل على تفهم الدور الكبير الذي تلعبه الموسيقى خارج حدود الطرب وهز القدود على ايقاع موسيقى الرقص.

والتجأ مخرجو المسرحيات والقصص السينمائية، حتى منشدو الأشعار في الإذاعة، إلى الموسيقى التصويرية الغربية لكي يستعينوا بها في إعطاء رواياتهم واشعارهم رونقاً وعمقاً يتمثل في الألحان، لانهم لم يجدوا في موسيقى الشرق ما يفي بهذا الغرض.

ولكن موسيقى الطرب والإحساسية لا تزال قوية الأركان. فما هو السبب لذلك؟

إن أول الأسباب تعود إلى أن «الفنان» الذي ليس له من الفن سوى اسمه، يهدف إلى إرضاء الجماهير واستدرار الإستحسان بالتصفيق والهتاف منهم، ومن وراء ذلك إلى منفعة مادية، فالفن في هذه الحال تجارة، هدفها الربح المادي من أهون السبل، وبأقل التكاليف.

ولا مناص من الإعتراف بان عامة الشعب تميل إلى هذا النوع المائع الرخو من الغناء والطرب. فإن أجيالاً عديدة من الإنحطاط الحضاري لا تزال

تعيش فينا. ولكن يجب إلا ننتظر من عامة الشعب الآن أن تقود الفن وتوجهه إن الفنان الملهم هو الذي يقود، وهو الذي يهدف في فنه إلى العطاء، قبل الأخذ، فلا يضع أمام عينيه المنفعة المادية، فيحجب عن بصره وبصيرته النور الفني الذي يشع في جميع الانحاء.

إن الانسياق مع التيار الإنحطاطي مخالف لروح الصراع التي نريد أن تظهر في حياتنا من جميع نواحيها، والفن الذي هو تعبير عن الحياة يجب إلا يخرج عن دائرة العمل الايجابي الخلاق المملوء بالصراع في سبيل الأفضل، والتطور إلى الأحسن، والسير في طريق الحق والخير والجمال.

ولم نجد حتى الآن في فنانينا الشجاعة الكافية لمجابهة هذا التيار الإنحطاطي بقوة وعزم. ولست أنكر أن بعضهم، ضمن دائرة الموسيقى أو غيرها من الفنون، يعملون في سبيل الخروج من الطريق القديم إلى طريق الحياة الجديدة، ولكن بحذر شديد.

ولا يقع جميع اللوم على الفنان فلدينا اسباب قوية تقف حجر عثرة كبيرة جداً في سبيل التطور والتجدد. فالرجعية التي تتمثل في طبقة المحافظين المتزمتين في الميدانين الديني والمدني، تحاول جاهدة أن تبقي القديم على قدمه، في عالم يسير بسرعة تفوق سرعة الصوت.

ونشاهد الرجعية الدينية واضحة المعالم في محاربتها لجميع الفنون علنا وبذلك تحارب الموسيقى ولو بصورة غير مباشرة، حرباً لا هوادة فيها.

أما السلطات المدنية، فإنها وان كانت تظهر اهتماماً شكلياً بالفنون فإن اهتمامها هذا لا يزال تحت السيطرة الرجعية، والحذر الشديد، الناتج عن أسباب سياسية خاصة، فلا تزال السلطة المدنية، كالفنان، بحاجة إلى خطب ود العامة وتطغى هذه الخاصة على الواجب في قيادة الشعب وتوجيهه.

ولا تزال سلطات «المعارف» ترفض الإعتراف بان الفنون من أهم المعارف، ولذلك وجب الإهتمام بها إهتماماً جدياً. وأهل «المعارف» لا تزال عاجزة عن التوصل إلى هذه الحقيقة إلى الآن.

فالرسم مادة ثانوية جداً في المدارس، والموسيقى، إذا وجدت هذه المادة

في نظام التدريس، ما هي إلا «رفع عتب» وإشغال بعض الوقت بدلاً من تركه فارغاً.

وهكذا يلتجىء الجيل الجديد المثقف إلى إستيراد الفن من الخارج لكي يلاقي شيئاً من الإكتفاء الروحي. ولكن هل نستمر في الإستيراد؟ ألا يجب أن نهتم بميزاننا الفني، كما نهتم بميزاننا الإقتصادي؟.

وإذا كنا حصلنا على التعادل في الميزان التجاري، فاننا حتى الآن لم نخط الخطوة الأولى في سبيل إنشاء فن قومي، يعتمد على أصول منا وفينا.

ليس الفنان، ولا السلطة الحكومية فقط هما المسؤولان عن النهوض بالفن عامة، والموسيقى خاصة، إلى المستوى الذي نريده، والذي يضعنا في مصاف الأمم الراقية فنياً، إن الفن يعتمد إلى درجة كبيرة على جمهور المتذوقين الطالبين إكتفاء روحياً في التمتع بالتعابير الفنية العالية. وفي الموسيقى يتساوى جمهور المستمعين مع الفنانين في المسؤولية لرفع الفن من الهوة التي يتردى فيها الآن.

إن الموسيقى فن الحياة والمجتمع، كما تبين لنا فيما مرّ من الأبحاث فإذا كان المواطن السوري لا يدرك حقيقته في المجتمع، فلن يولد فينا ثانية الفن الرفيع الذي فقدناه منذ قرون.

إن الإطلاع على الآثار الفنية العالمية الرائعة، والتمكن من تفهم الموسيقى الغربية والإستمتاع بها، يساعد إلى حد كبير في ايجاد شعور فني مرهف في شبابنا الناهض. إن معرفة الفن الصحيح العالمي، تجعلنا في الدرجة الأولى، ندرك بالمقابلة والقياس مع المنتجات الفنية الرخيصة في دائرة الفن الموسيقي عندنا، إلى أي حد نحتاج إلى التفكير الجدي في تعديل موسيقانا، بل في خلقها خلقاً جديداً، يتمشى مع النهضة القومية، ويعبر عن روحها، وعن الحياة التي تدب فينا.

وإذا وجد هذا الوعي الفني عند المستمعين، وأصبح قوة إيجابية فاعلة، لا مجرد شعور سالب غير منتج، فلا بد وأن تذوي هذه الغرسات الفنية المعوجة الهزيلة التي غرسها وتعهدها عهد طويل من العبودية والظلام، وتعود قوة الحياة

التي حركت الحضارة السورية العظيمة فاخرجت آثارا فنية وأدبية لا تزال بقاياها تشع إلى الآن في جميع ما ينتجه العقل البشري من فن وعلم وفلسفة في الشرق والغرب، تعود هذه القوة إلى خلق نهضة فنية جديدة، وجيل جديد من الفنانين الذين يسمعون صوتهم إلى العالم، ولا يكتفون باستجداء الفن من أبواب الأقوياء.

ولكن الوقوف عند حد الإغتراف من معين الفن الخارجي لا يفي بالغرض، بل قد يشكل خطرا يجب تلافيه. فلا يكفي الإطلاع على الفن العالمي لخلق فن سوري، فالفن عندنا، كالأدب، يجب أن يستمد من صميم الحياة السورية، ويعبر عن روح جديدة وحياة جديدة.

«إن مجرد درس الأدب الأنترنسيوني الحديث لا يكفي لايجاد نهضة أدبية فنية أصلية جديدة في سورية. كل ذلك يحتاج إلى الحافز الروحي المستمد من فكرة أو عقيدة فلسفية جديدة في الحياة وقضاياها. وبدون هذا الحافز الروحي، لا يكون الأدب سوى ألوان تقليدية أو إستعارية باهتة لا نضارة لها ولا رونق ولا شخصية»(*).

وكما أننا نريد أدباً يعبر عن عقيدة جديدة في الحياة، كذلك نريد فناً يكون رسماً صادقاً للروح السورية الناهضة تتمثل فيه مميزاتها، ويظهر فيه جو سورية وتاريخها، وتنبض في الحياة بقوة.

أما مصادر الموسيقى الروحية، فهي متوفرة في تاريخنا، وفي أساطيرنا، وفي طبيعة الأرض والجو، وفي السهل والنهر والجبل الشامخ، وفي الأغاني والأهازيج الشعبية، مادة لابأس بها، يمكن للفنان الملهم أن يصوغها في قالب جديد يضع فيه نفسه وفنه، فيخرج منه ألحاناً رائعة، تسمو بالنفس إلى العلاء.

لقد شغلنا التفتيش عن الفن وعن مصادر الإلهام، في المناطق البعيدة عنا، وفاتنا أن نتطلع إلى ما حولنا لنرى الجمال ماثلاً أمامنا، والخير في أمتنا، والحق في رسالتها في العالم.

فمصادر الإلهام الفني الأدبي موجودة في متناول يدنا، أما ما ينقصنا فهو

(*) سعادة: الصراع الفكري في الأدب السوري.

الفنان والأديب، الفنان الذي يدرك حقيقته وحقيقة مجتمعه فيعمل مدفوعاً بهذا الإدراك وهذا الوعي.

إن في الأساطير السورية القديمة مادة لا تنضب ومعين دافق، يمكن للأديب، والرسام، والمثال، والموسيقي، أن يستمدوا منه لكي يساهموا في بناء مجتمع أفضل.

وفي جو بلادنا، وأرضها، منابع للجمال تتدفق في جميع الأنحاء ولكننا لا نزال نحترق عطشاً.

وإذا كانت الروح المحركة للفن أصيلة فينا، مستمدة من واقعنا وحقيقتنا وتاريخنا، فإن الثوب الذي نلبسه اياه، وأن كانت جميع الأمم قد ساهمت في صنع خيوطه ونسجه، لن يخفي جمال الأصل، ويطغى على شخصيته. كما أن اللغة ليست كل شيء في الأدب، وإلا لكان أدب جبران أميركياً، وما هو بذلك.

إن اهتمام موسيقيينا الشديد بما يسمونه أصول الموسيقى الشرقية، وطبيعة السلم فيها، وأرباع المقامات، والأنغام المختلفة، وتشاحنهم بعضهم مع البعض في تعيين أطوال بعض المقامات ومراكزها، يصرفهم عن إنتاج فني ذي قيمة، وذلك كالجدل في تفسير بعض القضايا الفقهية العويصة بدلاً من الإهتمام بقضايا الفكر المهمة، وبما يؤثر على الأخلاق والسلوك، أو الإختلاف على القواعد النحوية بدلاً من تركيز الاهتمام بالمعنى.

ولا أدري أي وجه للضرر في هجر سلمنا الموسيقي ذي الأرباع، إلى السلم الموسيقي المعدل المستعمل في موسيقى الغرب إذا كانت الأرباع تقف عثرة في سبيل إدخال التناغم Harmony على ألحاننا. ولكنني على كل حال، لا أرى أن هذا التعبير يشكل الحل للمعضلة من أساسها.

فلا يزال الوعي الفني هو الأساس، ومتى وجد الوعي الفني، لن تقف الرجعية الفنية عائقاً في سبيل إختيار الفنان الوسائل التكنية الموافقة للتعبير عما يعتمل في نفسه من موسيقى.

على جمهور المتعطشين إلى الفن العالي، وعلى الفنان الذي يترجم لنا

الحياة بالألحان، أن يتطلعوا إلى منابع الحق والخير والجمال في نفوسهم وفي أمتهم، وان يطّلعوا على الآثار الفنية الرائعة التي تفيض بها الأجواء قديماً وحديثاً، هنا وفي كل مكان يتكلم فيه الإنسان بلغة الفن العظيم.

إن فجراً جديداً لحياة جديدة بدأت أنواره تلمع في وجودنا فلنملأ نهارنا المشرق لحناً يسمو بنا إلى قمم الحياة التي لا نهاية لها...

المراجع

قائمة بأسماء بعض المراجع في اللغات الإنكليزية والفرنسية والألمانية، (والتي ذكر بعضها باختصار في الهامش) تبحث جزئياً بمركز الفن في الحضارة والتاريخ

Galpin	Music of the Sumerians and their Successors, Babyonians and Assyrians "Cambridge 1937"
Breasted	The Conquest of Civilization "Chicago"
Frankort.Wilson	Jacobian and Irwin: The intellectual Adventure of Ancient Man "Chicago 1951"
J.Finegan	Light from the Ancient Past "Princeton" 1951
Pritchard	Ancient near Eastern Texis "Princelton" 1950
Hitti	Histoy of Syria "London" 1951
Turner	Great Cultural Traditions: Vol.I The Ancient Cities Vol.II The Classical Empires (Newyork) 1941
Will Durant	The story of Civilization: Vol I. Our oriental Heritage Vol II. The Story of Greece Vol III. Ceeser and Christ (Newyork) 1939
Engel	Music of the Most Ancient Nations
McKineey and Anderson	Music in History Newyork 1940
Harvard	Dictionary of Music Cambridge 47 Grove's Dictonary of Music and Musicians
Toynbee	A study in History "Abbr", Newyork 1950
Fetis	Histoire de la musique
Lavinnac	Encyclopedie de la Musique
Curt Sachs	Musik des Altertums

العصور	السنة	الدول والرجال	الآداب والفنون	الموسيقى	الخطوط الرئيسية للحضارة
يقدر بدء الحضارة السومرية بسنة 4600 ق.م.	3000	مارغون الأول - اكاد نارام - سن	الكتابة المسمارية على اللوحات الفخارية - الاختام الاسطوانية	الموسيقى الدينية وتطورها ضمن نطاق الهيكل	اصول الحضارة المدنية تنشأ مع المدن على شواطيء الانهار في الهلال السوري الخصيب ابتداء من زمن غير محدد بالدقة يعود إلى ما قبل التاريخ الجلي
عصر سومر	2500	قوديا ملك لاقش	انتشار الأساطير الدينية وتأثيرها العظيم على جميع مظاهر الأدب والفن	ظهور آلات الأوتار الدقيقة المصنع- القيثارة -العود- الطنبور	نشوء الدولة، ووضع أصول الحكم. قيام المدن الكبيرة وتنازعها على السيطرة السياسية والاقتصادية
		غزوات القصعين والعيلاميين	اللغات السامية تنتشر تدريجيا في جميع أنحاء سورية.	ظهور الجوق الغنائي الكبير (كورس)- الأسطورة تولد بعض مظاهر الدراما الموسيقية	غزوات البرابرة تدفع المدن إلى الاتحاد وتنظيم الحكم والتشريع المدني. نظرة جديدة إلى علاقة الفرد بالمجتمع
	2000	حمورابي ملك بابل	القوانين المدنية		
		مجيء الحثين	تأثير أساطير وآلهة سورية في مصر بواسطة الهكسوس	المسرحيات الأولى الموسيقية تغني مغامرات الأبطال والآلهة. انتشار الأغاني والرقصات السورية خارج حدود الهلال الخصب	بدء تفاعل حضارة السومريين والساميين بحضارة القبائل الجبلية خارج الهلال الخصيب وحضارة مصر
		شمشي حدد - اشور			انتشار التجارة وتنظيم العلاقات الدولية عهد البناء والنهوض

عصر بابل	1500	الغزوات المصرية	ظهور بعض المواضيع المصرية في البحث والتصوير.		وضع قواعد دقيقة لعلوم الفلك وتقسيم الزمن - انتشار النزعة التصنيفية من بابل
		تقلص سلطة مصر		وصول الأوركسترا إلى إرتقاع تكني كبير	
		شلمناصر ملك آشور	الاهتمام بفن التصوير البارز	تضخم عدد الاجواق الغنائية وانتشار المغنيات في الموسيقى الدينية والمدنية	النهوض بالاقتصاد والتجارة إلى مستوى رفيع. وانتشار الكتابة مع الحروف الهجائية
	1000	تجارة فينيقيا وآرام سميراميس	بدء انتشار الحروف الهجائية مع تجارة فينيقيا وآرام- انتشار الأساطير السورية والفكر السوري عبر البحار	ادخال الكثير من آلات النفخ ذات الصوت العالي - الأبواق - إلى الموسيقى	وضع فن الحرب على قواعد جديدة وانشاء الجيوش الثابتة. نشوء الامبراطورية الواسعة - والاستعمار الاقتصادي عبر البحار
آشور	500	اشوربانيبال	اللغة الارامية تنتشر في الأدب		
		نهوض بابل	كما في التجارة		
عهد اصطدام الحضارات					
اليونان		الاسكندر	بابل عاصمة الدنيا فنياً وصناعياً وسياسياً	الأوركسترا تصل إلى أوج ضخامتها وتنوعها.	أوج المعرفة العلمية التكنية في بابل. الامبراطورية الفارسية قوة عالمية اولى. حضارة اليونان المادية تغزو سورية
		هانيبعل			
		الرومان	الفلسفة الرواقية السورية تهيمن على الآداب والفنون في جميع أنحاء العالم المعروف	نشوء الفرق التمثيلية الموسيقية الكبيرة- انتشار المسارح العامة والحفلات الخاصة	الفلسفة الرواقية السورية ردة فعل أولى لغزو الحضارة اليونانية

	000	المسيح تشتيت اليهود			المسيحية تغزو حضارة الغرب
		القسطنطينية	المسيحية تطبع الأدب والفن بطابعها الخاص. اقتصار هندسة البناء على الكنائس (الباسيليكا)	اقتصار الموسيقى على أناشيد الكنيسة الدينية - التدهور في الموسيقى الآلية (الاوركسترا) انعدام التمثيلية الموسيقية	التوازن بين الشرق والغرب - السلام والركود الحضاري تحت لواء امبراطورية البيزنطيين.
البيزنطيون	500	محمد والإسلام	ركود فني - بيزنطه	حياة موسيقى الطرب بالآلات والأجواق	
		معاوية - دمشق	ظهور طراز جديد في فن العماره. انقراض النحت والرسم		الإسلام يطرد البيزنطيين من الهلال الخصيب. عودة الحركة الحضارية
		هارون الرشيد-بغداد	إحياء موسيقى الطرب بالآلات والأجواق		
الإسلام	1000	غلمان الأتراك	الاقتصاد في الفنون على التزين الأرابسك- الشعر أداة فنية		بدء تسرب الفساد إلى روح الحضارة مع العناصر التركية والمغولية
التدهور					
الانقسام والغزوات		انقسام دولة الخلافة	الفارابي الموسيقى في الأندلس		
		الحروب الصليبية			تدهور سريع في جميع مظاهر الحضارة
		المغول والتتار	انقراض المظاهر الفنية	انقراض التعبير الفني في الموسيقى	
	1500	الأتراك والعثمانيون	ظلام دامس في الأداب	اقتصار الموسقى على مظاهر شعبية قليلة	نوم عميق تحت سيطرة العثمانيين
اليقظة		اليقظة			
	1950	الحرب العالمية الأولى			
	2000	النهضة	نحو أدب قومي جديد	بدء التجديد في الموسيقى	يقظة الروح القومية

صور الآلات الموسيقية



موسيقي وآلته من القرن السابع ق.م.



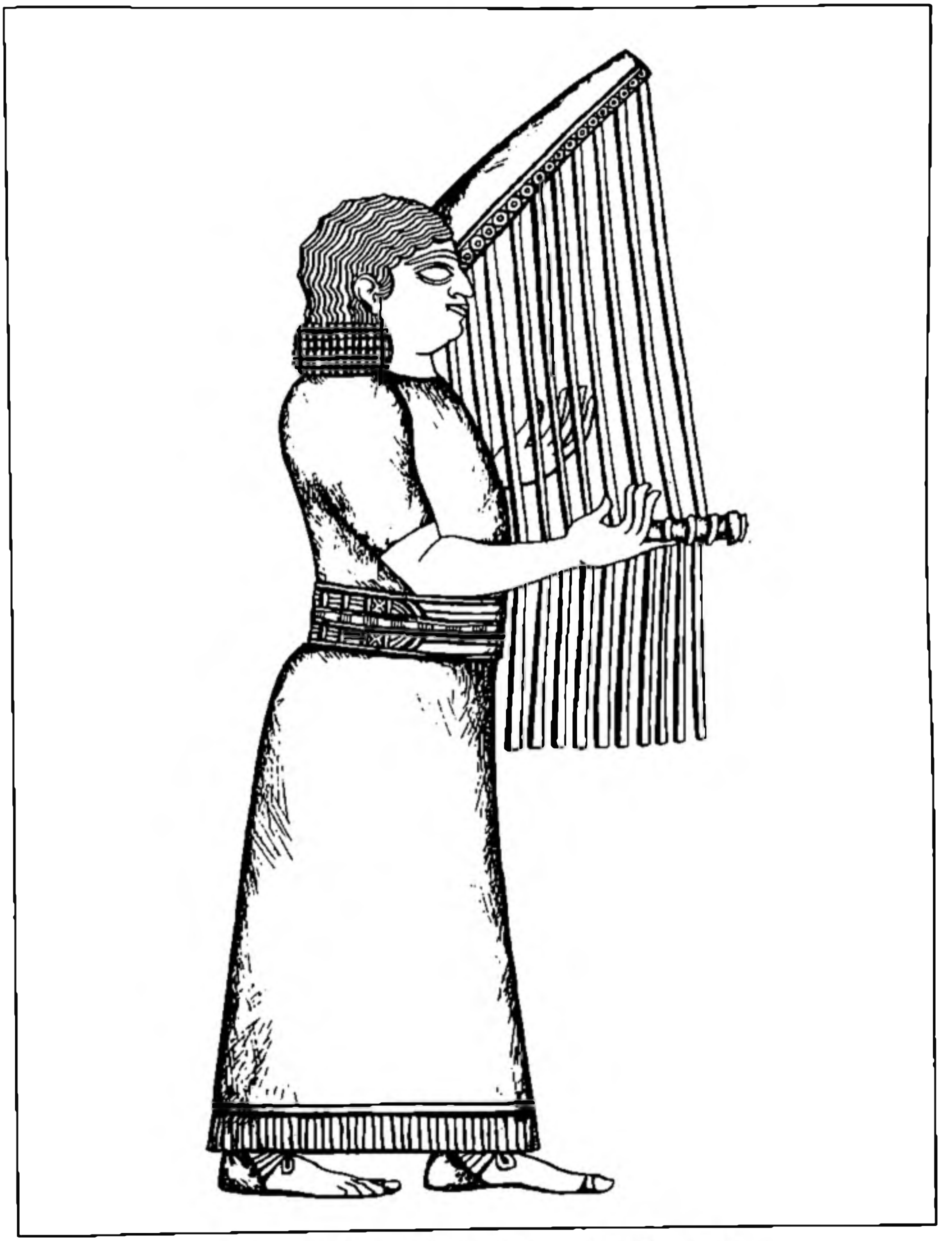
قارع الطبل من القرن السابع ق.م.



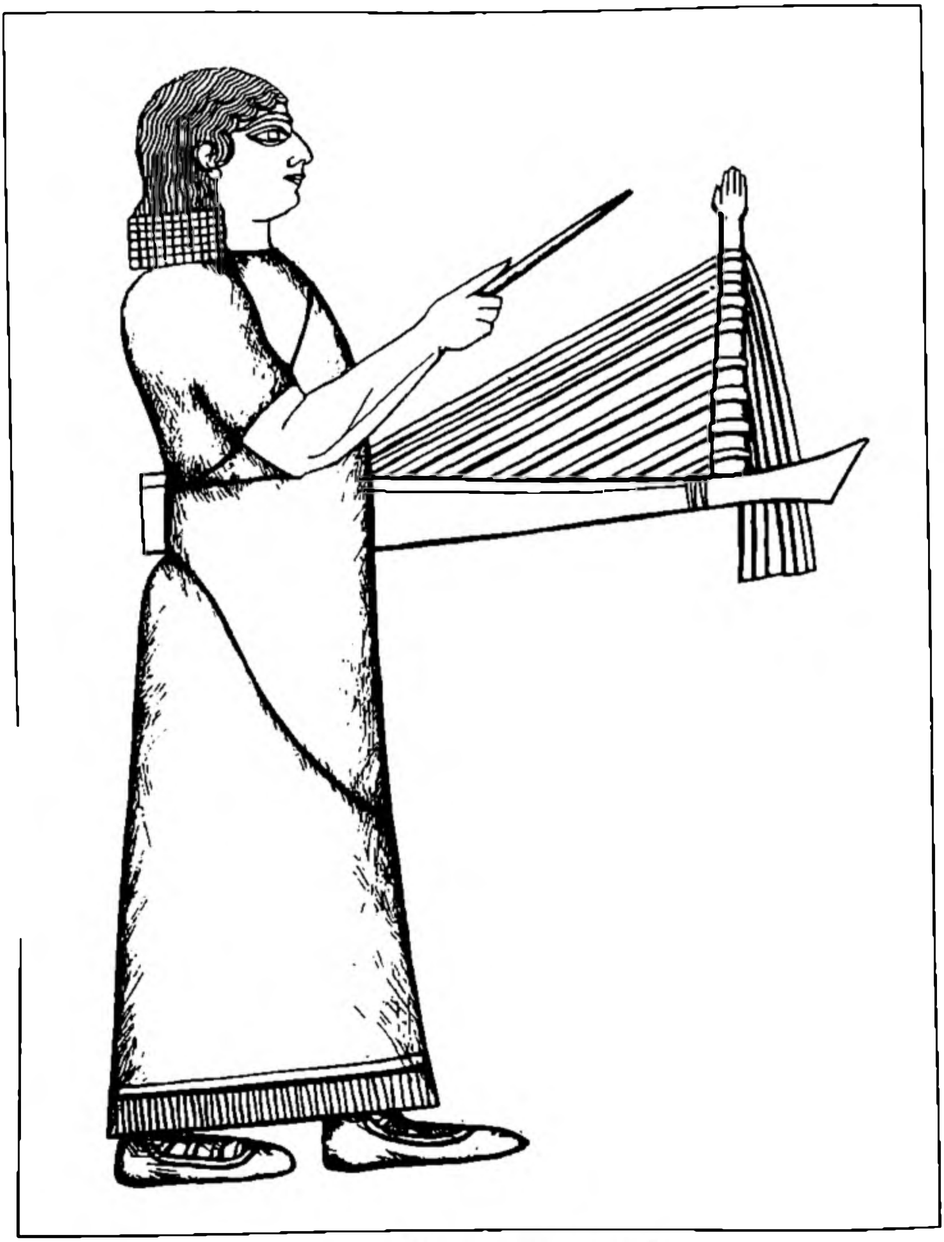
عازف وآلته الموسيقية ذات الأوتار.



عازف وآلته الموسيقية ذات الأوتار (شكل مختلف).



عازفة مع آلتها الموسيقية ذات الأوتار (شكل مختلف).



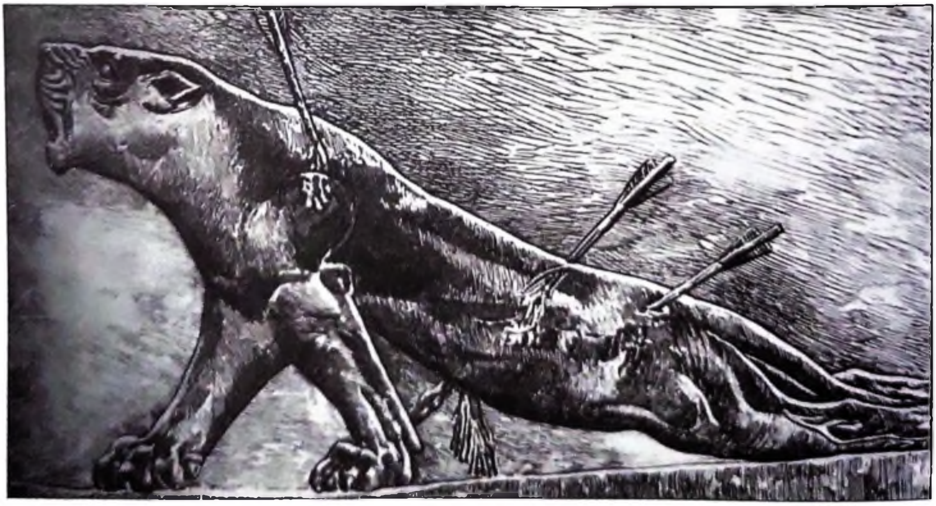
عازفة وآلتها الموسيقية وتظهر الأوتار وأداة العزف.



مجموعة من الموسيقيين نينوى ـ القرن السابع ق.م.



فرقة موسيقى عسكرية نينوى ـ القرن السابع ق.م.



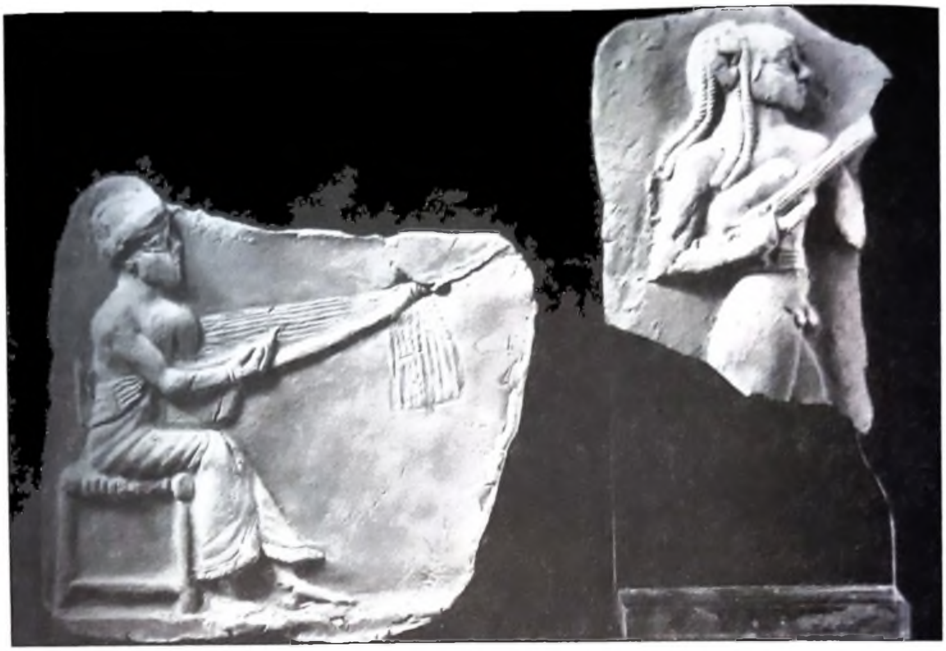
اللبوة المحتضرة قصر اشور بانيبال ـ نينوى ـ القرن السابع ق.م.



الثور المجنح برأس إنسان



دور شروكين ـ القرن الثامن ق.م.



عزف على قيثارة أفقية وعزف على العود أشنونا ـ الألف الثاني ق.م.



أشور بانيبال يصطاد الأسود نينوى القرن السابع ق.م.



عازفان على الخشب من مدينة ماري . القرن الثامن عشر ق. م



رجل وإمرأة يقرعان الطبل الكبير، لقش (تللو) من القرن الثاني والعشرين ق.م.



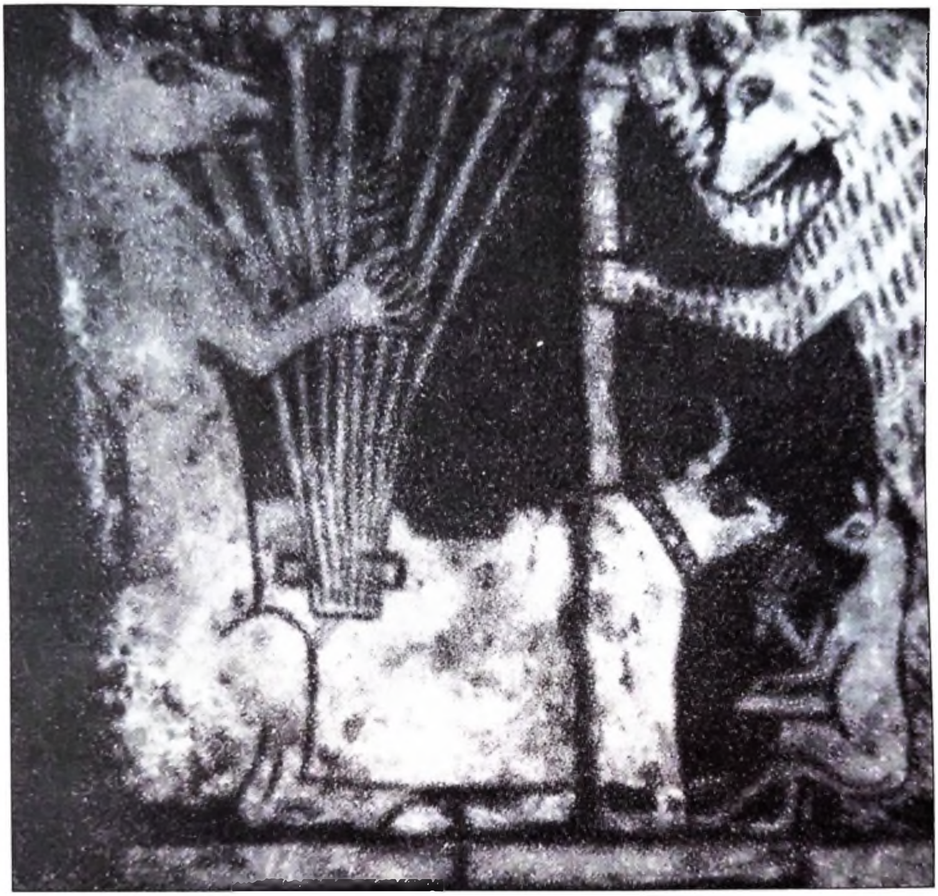
مقبرة أور الملكية في مدينة أور قبل إجراء الحفريات، النصف الأول للألف الثالث ق.م



خاتم اسطواني يمثل قصة الإغراء مع الشجرة، والحية والرجل والمرأة. منتصف الألف الثالث ق.م.



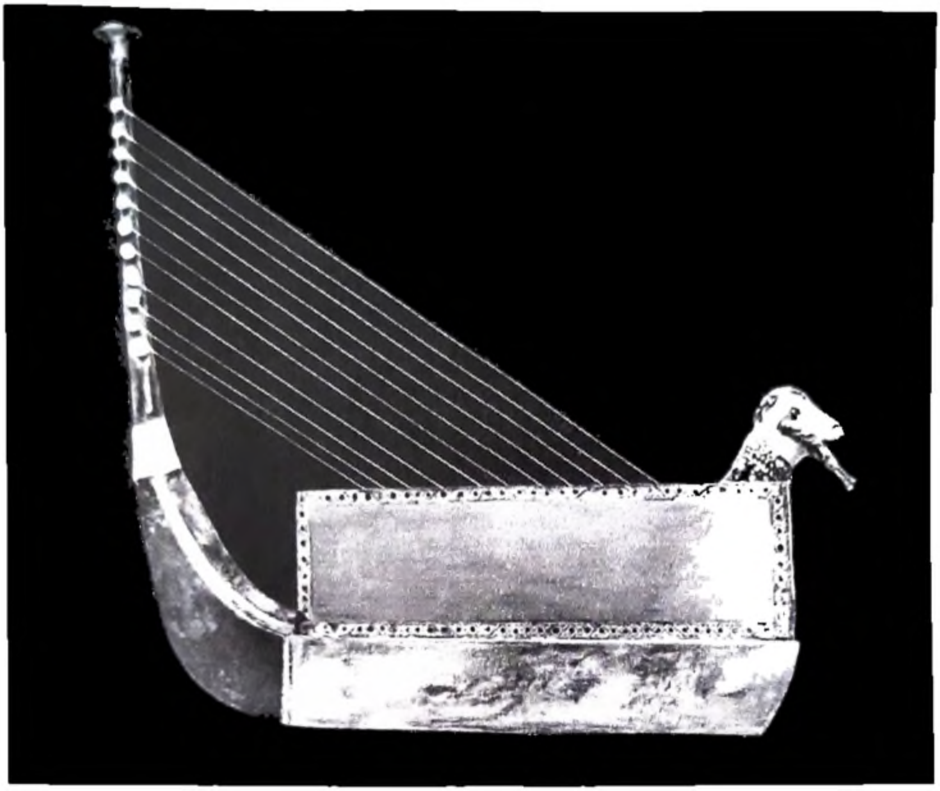
ـيرة مع عازفين على القيثارة من أدب (بيسمايا) النصف الأول للألف الثالث ق.م.



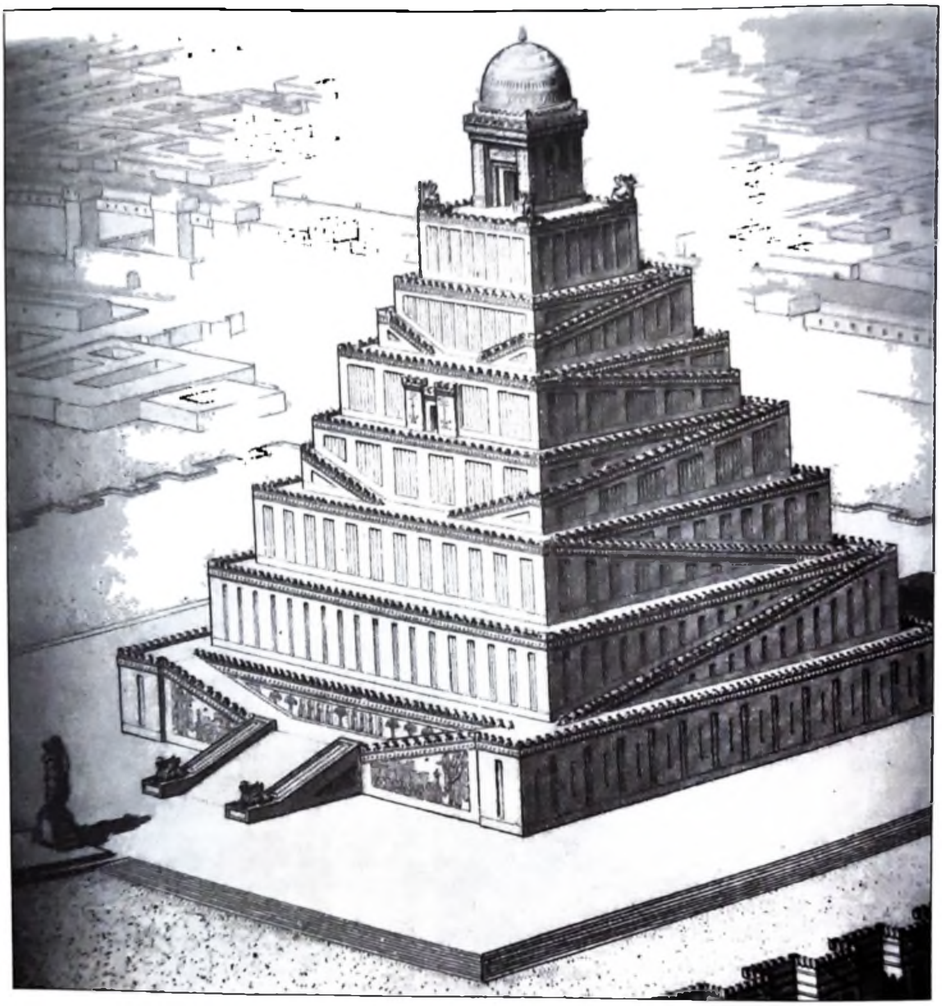
حيوان يعزف على القيثارة، أور ـ النصف الأول للألف الثالث ق.م.



حامل القمح من أوروك مطلع الألف الثالث ق.م.



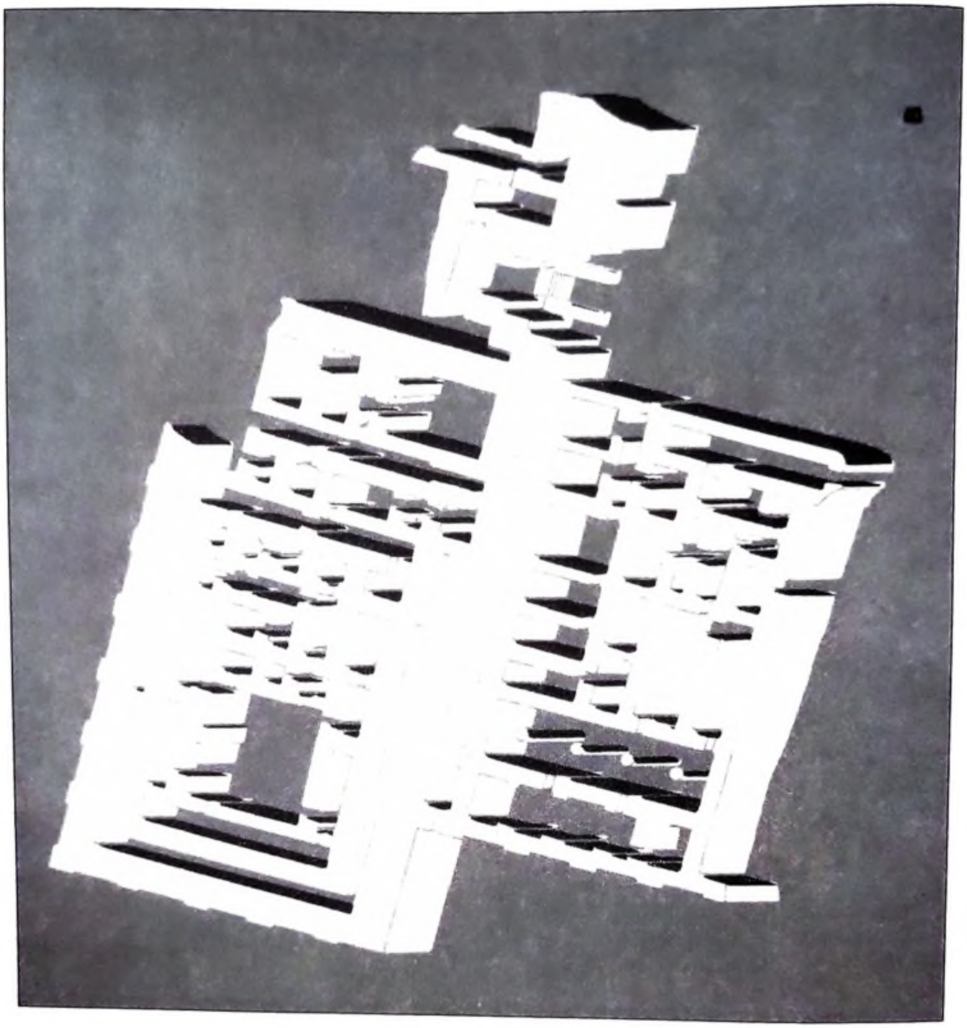
قيثارة الملكة شوباد (منظر جانبي)، المقابر الملكية في أور منتصف الألف الثالث ق.م



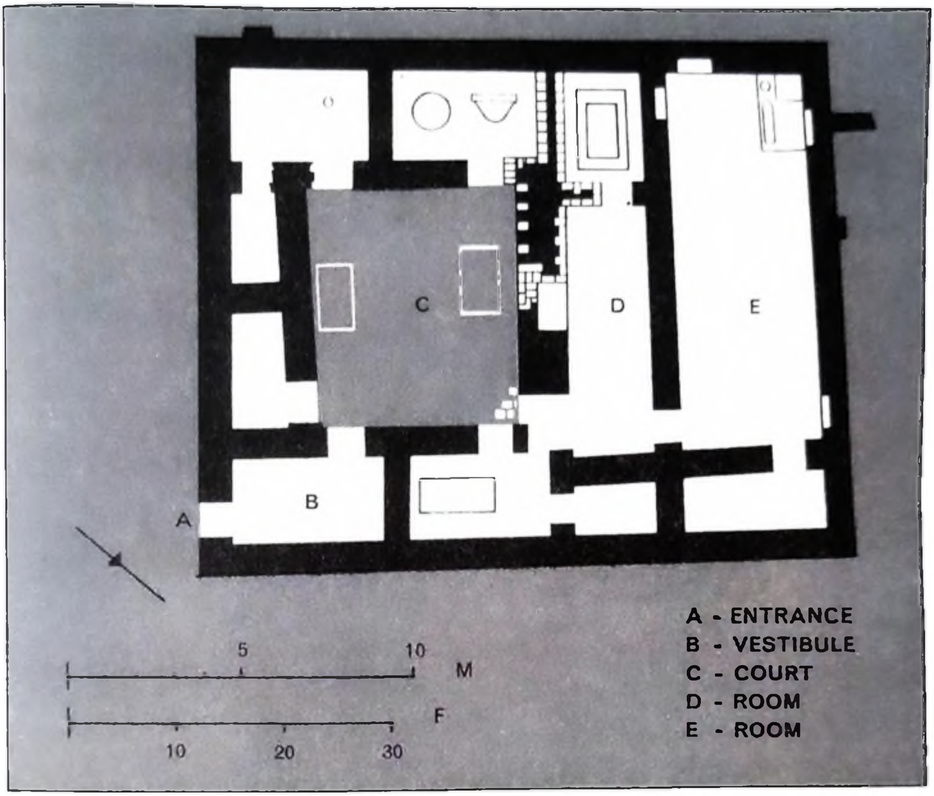
مجسم حديث لمعبد كلداني



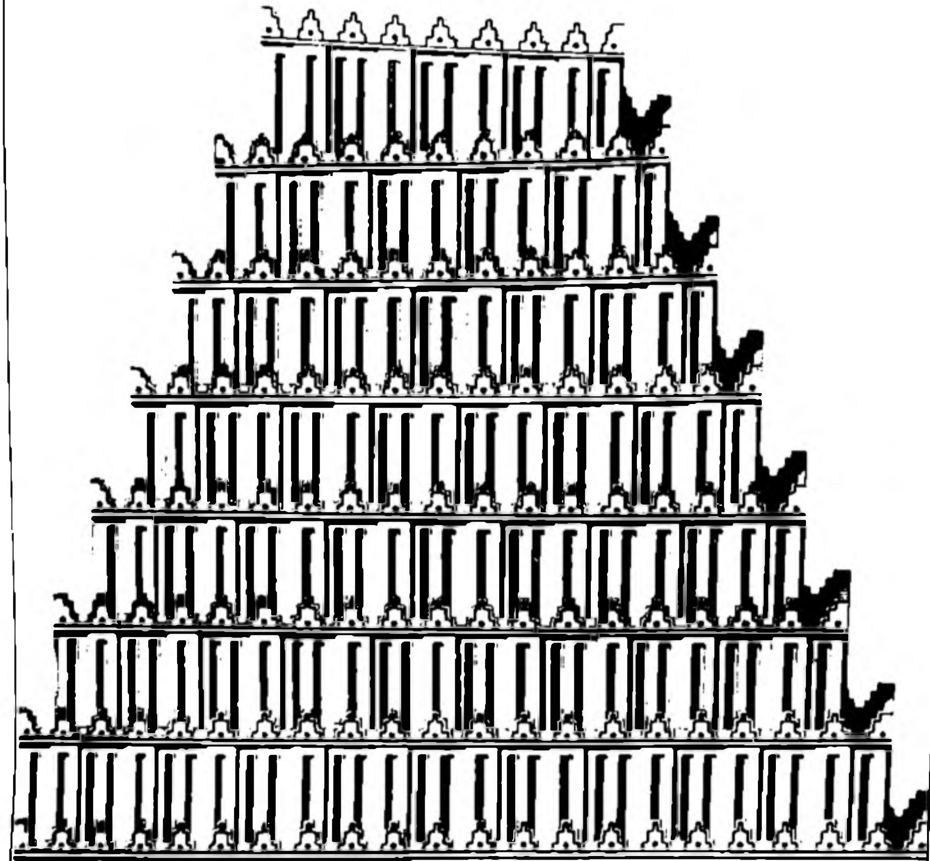
مجسم حديث لمعبد عشتار كيتوم أوائل الألف الثاني ق.م.



مجسم حديث لقصر مدينة كيش النصف الأول للألف الثالث ق.م.

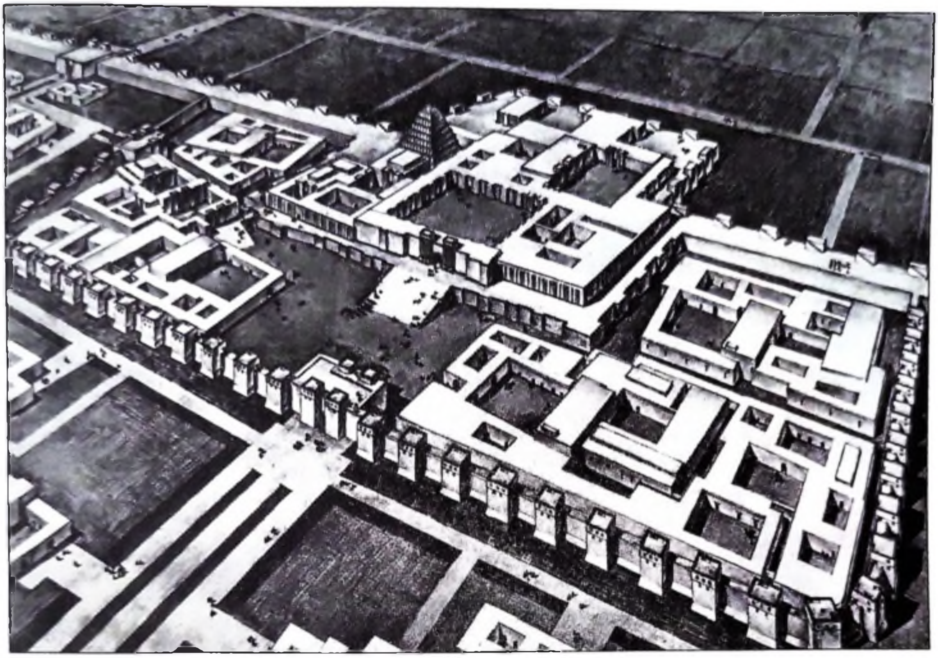


مخطط منزل مدينة لقش ـ أواخر الألف الثالث ق.م.



A

مجسم حديث للبرج في مدينة دور شروكين (خور ساباد) القرن الثامن ق.م.



مجسم حديث قصر سرجون، دور شروكين (خور ساباد) القرن الثامن ق.م.



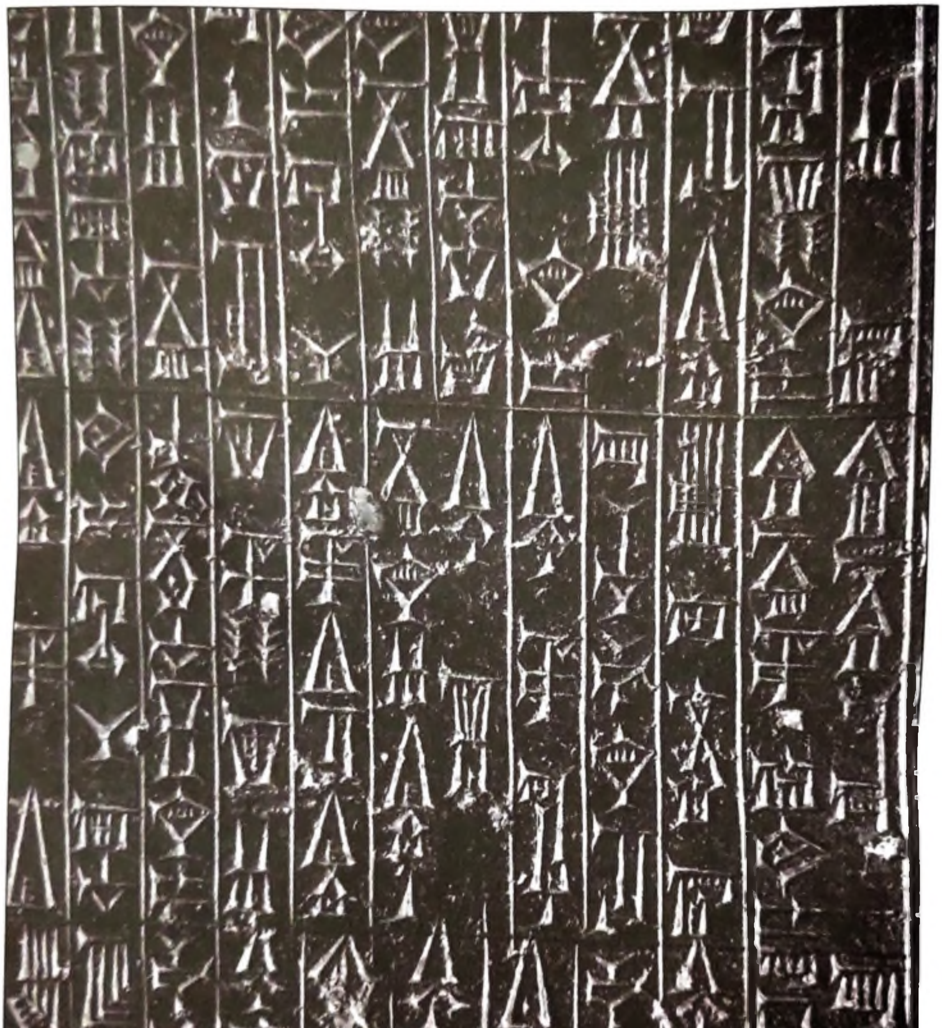
مأدبة في الحديقة مع مجموعة من الموسيقيين، كلخ - نمرود القرن التاسع ق.م.



مجسم حديث لمدينة بابل مع بوابة عشتار والبرج (المصورة)



لوحات فخارية يظن بأنها تحوي
نوتات موسيقية، تل حرمل



الكتابة بالخط المسماري (من شريعة حمورابي)



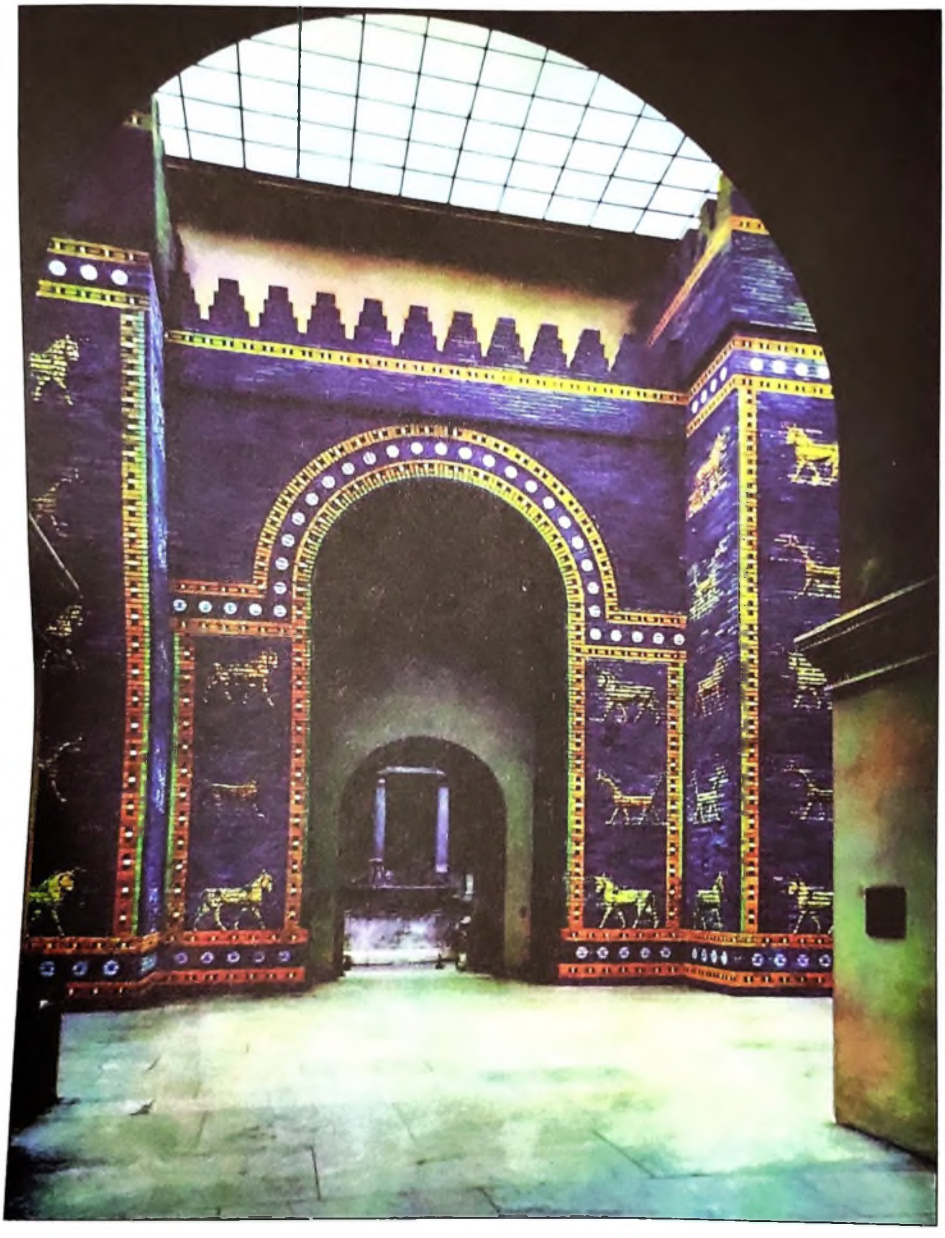
عازفان على نوعين مختلفين من القيثارات لقش (تللو) الألف الثاني ق.م.



قيثارة الملكة شوباد المقابر الملكية في أور منتصف الألف الثالث ق.م.



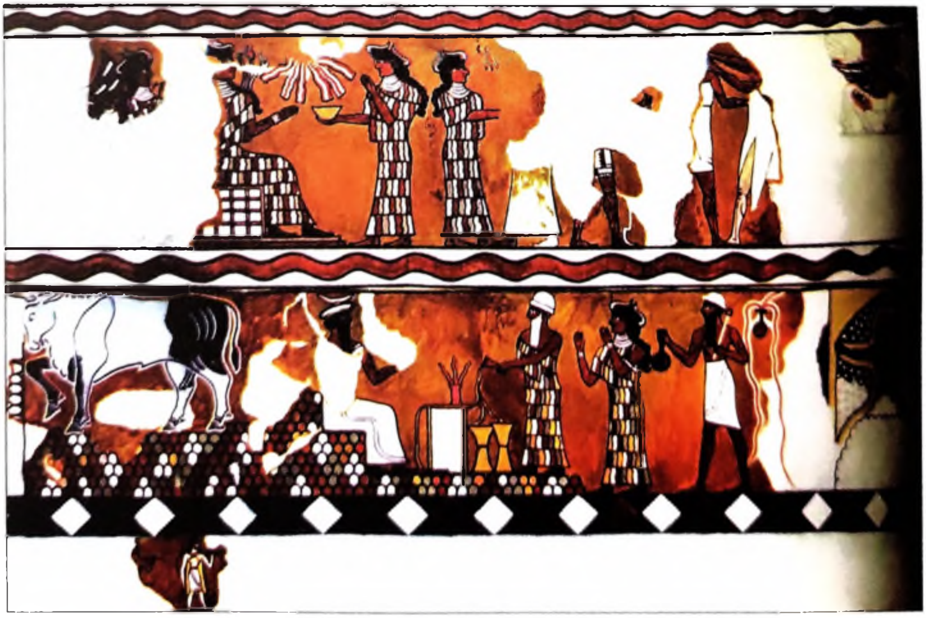
الموناليزا ـ القرن الثامن ق.م. كلخ (نمرود)



بوابة عشتار مدينة بابل ـ نينوى ـ القرن السادس والسابع ق.م.



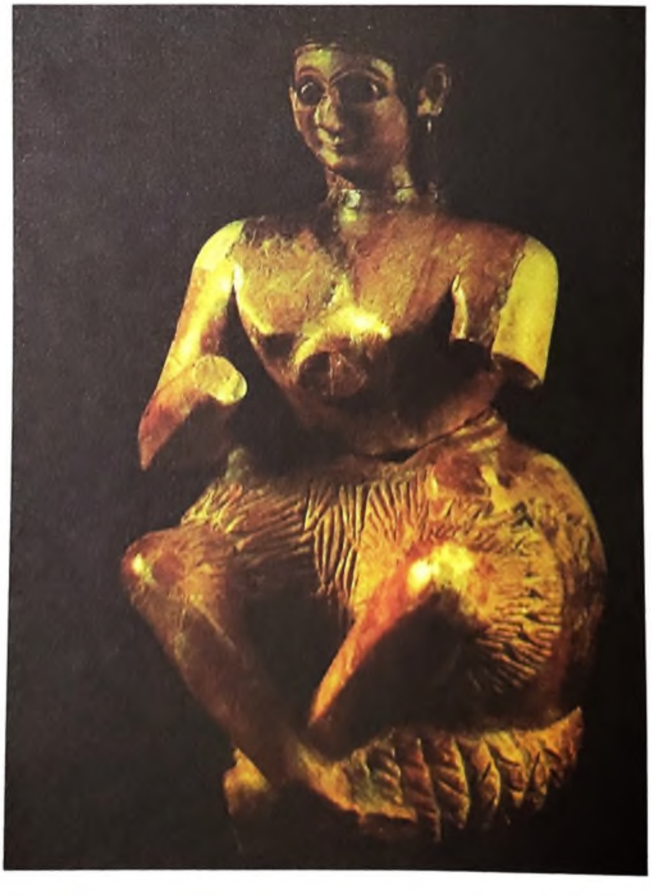
جدارية ملونة من قصر سرجون في خور ساباد



جدارية ملونة من قصر سرجون ـ خور ساباد (دور شروكين)



آشور ناصربال يصطاد الأسود، القرن التاسع ق.م.



أور ـ نانشة (أور ـ نينا) كبيرة المغنيات في بلاط الملك ايبول ـ ايل، من مدينة ماري حوالى 1650 ق.م.





قيثارة الملكة شوباد المقابر
الملكية في أور منتصف
الألف الثالث ق.م.



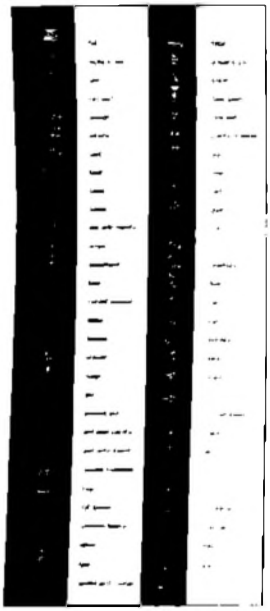
عازف على القيثارة من مدينة أور.
النصف الأول للألف الثالث ق.م.



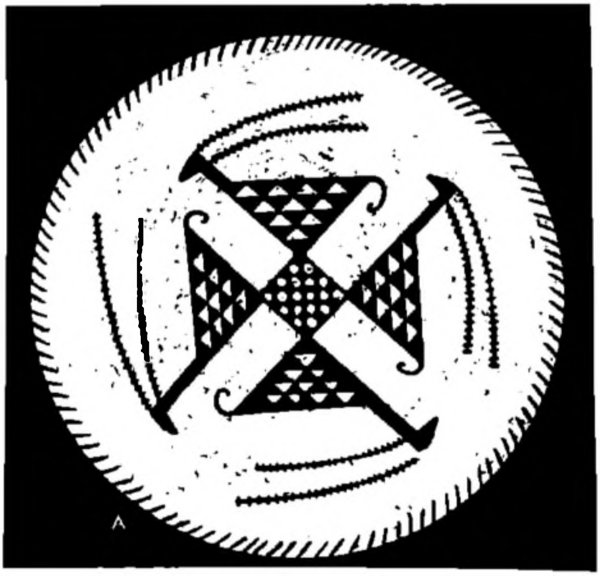
عربة حربية بأربع عجلات أور - النصف الأول للألف الثالث ق. م.



لوحة للعب تشبه الألعاب الحديثة أور الألف الثالث ق.م.



الكتابة البكتوغرافيه حوالى
عام 3000 ق.م.



خزف من سامراء (الزويعة)، الألف الخامس ق.م.

مراجع الصور

1- The Golden Book of Lost Worlds. Great Civilizations of the Past. Marshall davidson (Editor). Golden Press. New York. 1962.

2- André Parrot. Sumer. The Dawn of Art. André Malraux and Georges Salles (Editors). Golden Press. New York. 1961.

3- André Parrot. The Arts of Assyria. André Malraux and Georges Salles (Editors). Golden Press. New York. 1961.

4- Ebla to Damaxcus. Art and archaeology of Ancient Syria. Harvey Weiss (Editor). Smithsonian Institution. 1985.

حسني حداد



ترافق اسمه في الحزب مع كتابه الأول «في الموسيقى السورية»، أحد الكتب التراثية في المكتبة القومية الاجتماعية، وانكب منذ ذلك التاريخ على الدراسة فالتدريس والتأليف والأبحاث.

- ولد عام 1923 في قرية برشين.
- كان والده قسيساً في الكنيسة البروتستانتينية.
- حصل على الثانوية العامة في المدرسة الأميركية.
- انتسب إلى جامعة شيكاغو واختار «التاريخ القديم في منطقة الهلال الخصيب» وتخصص في دراسة وثائق رأس شمرا وتعلم اللغات الأوغاريتية والأكادية والعبرية ودرس علم الآثار وكانت اطروحته انيل الدكتوراه بعنوان «إله العواصف السوري القديم بعل» لكونه يمثل استمرارية الأساطير السورية القديمة والفكر المسيحي والإسلامي. وبذلك حصل على الدكتوراه عام 1960.
- عمل في كثير من الجامعات وصولاً إلى جامعة «سان زافير» بشيكاغو حيث تولى فيها رئاسة قسم العلوم التاريخية والسياسية.
- نشر بعض المقالات التاريخية والسياسية وبعض الأبحاث وفي عام 1973 قام بنشر كتاب «موقف المؤرخين الغربيين من تاريخ الشرق الأوسط».
- اصدار كتاباً عن تاريخ العالم العربي ليدرّس في كليات ومدارس أميركية وكتب مقالات عديدة عن التأثير الديني على مجرى السياسة الخارجية الأميركية والصهيونية المسيحية.
- صدر له في عام 1948 كتاباً بالإشتراك مع صديقه القس البروتستانتي دونالد واغنر عضو لجنة الدفاع عن حقوق الشعب الفلسطيني تحت عنوان «كل شيء يفعلونه باسم التوراه».
- توفي في 14 أيار 1998.

من كتبه أيضاً، نذكر:

- أساطير الخصب القديمة والمعتقدات الشعبية في سورية.
- مؤلف ضخم عن بعل حدد ـ الذهنية والمعتقد والطقوس.
- أناشيد بعل.
- كان أول رئيس لمنظمة الطلبة العرب وكان أحد مؤسسي رابطة الخريجين العرب في أميركا.
- عضو في لجنة الدفاع عن حقوق الشعب الفلسطيني.



هذا الكتاب

منذ نشر هذا الكتاب لأول مرة في جريدة «الجيل الجديد» في دمشق في العام 1952 حتى اليوم لم يزل يحمل فرادته وجدته وإسهامه المميز كمرجع مهم في الموسيقى السورية وتاريخها منذ عصور ما قبل التاريخ حتى العصور البابلية والآشورية وصولاً إلى الزمن الراهن.

كتب الراحل الدكتور حسني حداد هذا الكتاب مستهدياً بأقوال أنطون سعادة حول الإنتاج الفكري والفني والذي هو تعبير عن روح الأمة وجوهرها.

هذا الكتاب هو ثمرة من ثمار الفكر النهضوي ومرجعاً رائداً لدارسي الموسيقى السورية وتاريخ الحضارات وتطور الفكر.

كتاب «في الموسيقى السورية» هو عودة إلى ينابيع النهضة الحقيقية، واسداء خدمة للباحثين والمؤرخين والموسيقيين والأكاديميين والمهتمين لإعادة دراسة هذا الأثر القيّم بما يغني تراثنا ويعيد تفعيل نهضتنا المرجوة.

مؤسسة سعادة للثقافة